

Le triptyque de Lötschen

(Sion, Musées cantonaux)

Contribution à l'histoire de la culture artistique en Valais à la fin du moyen âge

Marie-Claude MORAND et Théo-Antoine HERMANÈS

Restauration et histoire de l'art

En janvier 1981, le Service des Musées Cantonaux à Sion confiait à l'atelier Crephart à Genève la restauration d'un retable gothique tardif dédié à la Vierge, daté de 1500 environ. Composé de trois panneaux peints, ce retable présente, au centre, la Vierge à l'Enfant vénérée par deux anges et, sur la face intérieure des volets, à droite saint Jean-Baptiste et à gauche sainte Catherine d'Alexandrie (fig. 3). Le triptyque fermé porte une Annonciation (fig. 4) dont le style et la technique se sont révélés sensiblement différents des représentations du panneau central et de la face intérieure des volets. Cet écart, peut-être significatif, pouvait se prêter à une étude historique et stylistique qui accompagnât la restauration, tirant parti de ses découvertes pour mettre en lumière un processus de collaboration entre artistes sur la même œuvre. Le nettoyage a confirmé par l'examen technique ces différences stylistiques et démontré l'importance de l'œuvre pour la région ; il nous a aussi convaincus de la nécessité d'entreprendre des recherches plus approfondies¹.

L'analyse qui suit vise donc, d'une part, à contribuer à la connaissance de l'histoire encore lacunaire de la production artistique en Valais vers la fin du moyen âge et, d'autre part, à mieux saisir les modes de répartition du travail à

¹ Nous avons commencé quelques investigations dans les vallées de culture walser au sud du Mont-Rose. Elles n'ont pas donné de résultats pour l'instant ; il faut attendre l'exposition sur l'art religieux dans le Val Sesia qui sera organisée en été 1983 à Alagna à l'occasion du VIII^e Congrès walser.

l'intérieur d'un même atelier, dans une région où l'exiguïté du territoire interdisait l'activité concurrente de plusieurs maîtres et où les documents sur ce point sont rares, voire inexistants pour cette période. Refusant de s'arrêter à la seule tentative d'identifier le ou les peintres ayant travaillé au triptyque, elle se présente comme l'amorce d'une réflexion sur l'ensemble de la culture artistique en Valais aux alentours de 1500.

Si cette démarche a pu être féconde, elle le doit à la collaboration entre historiens de l'art², acquis à l'histoire sociale et attirés par la perspective d'une démonstration, et restaurateurs, portés à l'étude fine des matières, des techniques, du style et de l'histoire des œuvres. Les restaurateurs, en effet, ont l'avantage sur les autres professions liées à la conservation ou à l'étude de la production artistique d'intervenir millimètre par millimètre et pendant un laps de temps souvent très long sur les œuvres. L'approche minutieuse de la matière à laquelle ils sont contraints les amène à déceler des détails, des particularités qui sont autant d'indices pour la recherche. L'esprit de déduction dont ils doivent faire preuve leur donne les moyens de signaler des chemins possibles aux historiens de l'art. De même, les hypothèses formulées par les historiens de l'art devraient-elles être toujours confrontées aux données de l'analyse matérielle avant d'être considérées comme véritablement opératives, la restauration constituant le moment de vérité par excellence.

L'analyse matérielle

Description du triptyque dans son état d'origine

Dimensions :	hauteur :	151 cm	avec cadre
	largeur ouvert :	193 cm	avec cadre
	largeur fermé :	maximum 98 cm	avec cadre

Le panneau central et la face intérieure des volets

Le support est en bois d'essence résineuse, du sapin de qualité inférieure car de nombreux nœuds y sont visibles. Il est constitué, pour le panneau central,

² Nous remercions particulièrement Monsieur Gaëtan Cassina, rédacteur des Monuments d'art et d'histoire pour le Valais romand, et Madame Erica Deuber-Pauli, maître-assistante à l'Université de Lausanne, de leurs précieux conseils, de leurs chaleureux encouragements et de l'intérêt qu'ils ont manifesté pour cette recherche. L'exceptionnelle générosité de leur savoir ne s'est jamais démentie. Nos remerciements vont aussi aux collaborateurs de l'atelier Crephart, plus spécialement à Madame Jeanne-Laurence Guinand et à Monsieur Tadeusz Michalski, restaurateurs, dont le travail d'analyse a largement contribué au succès de cette étude. Leur présence sur le terrain nous a été d'un grand secours.

de sept petites planches prises sur dosse³, débitées à l'herminette et dont la hauteur est de 139,5 cm. Leur largeur varie : six d'entre elles mesurent entre 10 et 15 cm ; la septième est une baguette de 1,4 cm. Elles sont épaisses de 1 à 1,2 cm. Le fil du bois est pris dans le sens vertical et les sept planchettes sont assemblées à dosses contrariées et à joints vifs, sans collage mais avec colmatage au stuc. Sur le revers, et plus irrégulièrement sur la face du panneau, les joints sont masqués par des bandes de filasse végétale fixées à la colle pour éviter un mouvement du bois trop important et une dislocation éventuelle des planches. Quant aux volets, la présence de la toile sur leurs deux faces empêche une analyse du support aussi détaillée. La courbure des panneaux et la morphologie des fissures laissent toutefois supposer qu'il y a trois planches par volet, de hauteur identique à celles du panneau central et assemblées de même, à dosses contrariées.

Les éléments des cadres moulurés sont assemblés aux angles avec tenons et mortaises, sans collage ni clous. Des entailles de formes diverses ont été pratiquées dans la partie supérieure des éléments verticaux : trois de chaque côté pour le panneau central, deux sur le montant externe et une sur le montant interne de chaque face intérieure de volet. Il s'agit là des points d'ancrage d'un décor rapporté, sans doute à rinceaux sculptés et dorés, aujourd'hui disparu. Quatre charnières fixent les volets au panneau central. Au montant droit du cadre du panneau central, au-dessous de la charnière supérieure, on a supprimé un nœud susceptible de provoquer des déformations en le remplaçant par un taquet de bois. La tranche des éléments horizontaux du même cadre porte plusieurs trous circulaires : quatre pour l'élément supérieur, placés à intervalles réguliers mais légèrement décalés vers la gauche par rapport à l'axe du panneau, et deux pour l'élément inférieur. Dans l'un de ces derniers, celui de droite, se voient encore les restes d'une cheville de bois fortement abîmée par les vers. Ces trous devaient probablement servir à fixer un couronnement et une prédelle dont nous n'avons pas trouvé d'autres traces.

Sur la face des panneaux, on a fixé à la colle de peau une toile de lin découpée en plusieurs morceaux. Cette toile recouvre aussi les faces des cadres, les tranches étant laissées en bois apparent comme le dos du panneau central. Pour assurer une meilleure adhérence de la toile, on a au préalable incisé dans la surface du bois des diagonales qui s'entrecroisent⁴. Sur ce fond de toile s'étend une préparation grise étalée à la spatule que recouvrent cinq ou six couches d'une préparation blanche faite de craie et de colle de peau appliquées au pinceau. L'épaisseur de la préparation s'explique par l'intention de poser un fond d'or. Le peintre devait s'assurer en effet d'une couche de stuc suffisante pour permettre un

³ Se dit des planches prises dans la section tangentielle du tronc. Par rapport à celles prises dans la section transversale, elles sont de moindre qualité. Pour équilibrer les effets de courbure des planches, on les assemble souvent à dosses contrariées, c'est-à-dire en alternant les planches de manière à faire suivre une courbure convexe d'une concave. L'herminette est une sorte de hache à tranchant convexe. Cf. Jacqueline MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Editions Picard, Paris, 1961.

⁴ Cette observation n'a pu être faite que sur le panneau central où une lacune a laissé le bois à découvert. Les volets, recouverts de toile, n'ont pu être examinés sous tous leurs aspects ; pour des raisons financières, en effet, il n'a pas été possible de recourir aux méthodes d'analyse photographique utilisant par exemple les rayons X, les ultraviolets, les infrarouges ou encore la réflectographie.

polissage satisfaisant du métal. La toile enduite de cette préparation a cependant amorti la mouluration sculptée pour les bords internes des cadres.

Un dessin préparatoire de couleur noire détaille de manière assez fouillée les éléments de la composition, des silhouettes jusqu'aux ombres indiquées par des hachures en croix très régulières. La simple observation à l'œil nu du dessin préparatoire à travers la couche picturale permet de noter certaines modifications survenues lors de l'exécution de la peinture : par exemple, quelques brins de muguet ont été raccourcis et une fleur d'œillet n'a pas été réalisée.

Conçus de manière conventionnelle, les fonds d'or sont à motif de brocart à grenades. Sur la préparation gaufrée avant l'application de l'assiette composée de terre brun-rouge et de colle (bolus), ont été disposées des feuilles d'or de dimension carrée (9 cm × 9 cm), divisées en deux pour la pose. Afin d'obtenir la brillance recherchée, le métal a été poli, ou mieux « bruni », à l'agate. Pour le panneau central, le décor de grenades n'est pas dans l'axe ; il a été centré sur la tête de la Vierge (fig. 6). La pose des feuilles d'or est remarquablement soignée : il y a peu de chevauchements et, quand cela advient, on s'est arrangé pour les faire coïncider avec les axes de la composition. Une mince bande de bolus longeant le bord supérieur des panneaux confirme qu'un décor de rinceaux rapporté avait bien été prévu. Un trait incisé, particulièrement fin, cerne la silhouette des personnages et des objets en réserve sur le fond d'or et, quoique la composition soit simple, la « mise en réserve » a été minutieusement organisée. Un peintre moins consciencieux aurait par exemple aligné le dos de l'ange gauche du panneau central sur le bord du tableau pour s'épargner la découpe du fond d'or. Les auréoles, dorées elles aussi, ont été tracées au moyen d'un compas dont la pointe a provoqué dans la préparation un petit trou qui est encore visible, notamment sur le front de sainte Catherine. On a doré aussi la moulure des cadres et peint en rouge le plat, sans y ajouter cependant le décor habituel de fleurs étamées ou dorées. Quant au socle sur lequel se tient la Vierge, il a été réalisé avec des feuilles d'or directement posées sur la préparation de stuc, sans bolus, d'où sa tonalité plus froide.

Les pigments ont été appliqués à tempera avec un liant à l'œuf à en juger d'après la brillance, le peu d'épaisseur de la matière et les rares traces de poils de pinceaux. L'habitude de mêler au liant des huiles siccatives s'était généralisée à la fin du XV^e siècle ; nous devrions donc en trouver ici⁵. Avec une brosse relativement large et dure, le peintre a étendu ses couleurs en aplats, marqué ensuite avec des pinceaux plus étroits les ombres et les lumières et posé les détails au pinceau fin. La simplicité des moyens techniques est manifeste : les pigments utilisés sont peu coûteux et en nombre restreint. Une palette limitée donc, composée de noir (d'os ou d'ivoire), de rouge (minium), de bleu (azurite), de blanc (blanc Saint-Jean)⁶, de vert (malachite), de jaunes (jaune de Naples ou litharge, terre de Sienne naturelle) et de brun (terre d'Ombre brûlée). Les chairs, les gris, le rose et le violet ont été obtenus par mélanges. La seule laque utilisée est la garance. Pour rendre certains effets de transparence, on a employé en glacis de

⁵ Toujours pour des raisons financières, les analyses en laboratoire ont dû être limitées au strict nécessaire, à savoir l'identification des pigments. Ces analyses ont été réalisées au Laboratoire de conservation de la pierre de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne.

⁶ Rapport d'analyse n° 19/82/LCP, du 19 août 1982.

la garance, notamment sur le manteau de la Vierge, et du résinate de cuivre sur celui de sainte Catherine. Les contours des vêtements et surtout des chairs sont repris au trait selon une technique qui dérive de celle du poncif. Dans ce travail, le peintre n'a pas toujours été cohérent : la robe de sainte Catherine a ses manches bordées d'un liséré jaune alors que l'encolure porte un liséré blanc.

Les ombres indiquent que la lumière vient latéralement de la gauche. Nous situerions sa source bien au-dessus du retable, comme si elle tombait d'une fenêtre haute. La position alternée des ombres et des lumières marquant en trompe-l'œil le relief complexe du carrelage⁷ corrobore cette supposition.

Nous avons noté encore par endroits, sous la pellicule picturale, de fines hachures parallèles et régulières incisées dans la préparation. L'origine de ces marques, fréquentes dans les retables flamands du XV^e siècle, n'a pas pu être précisée : peut-être s'agit-il des traces d'un racloir que le peintre aurait utilisé pour enlever la pellicule picturale là où des corrections s'avéraient nécessaires⁸.

La face extérieure des volets

Le support est celui décrit pour le panneau central et la face intérieure des volets. Les cadres, peints en vert, portent une moulure particulière, à angle vif, sauf pour l'élément horizontal supérieur du volet gauche où elle est identique à celle, arrondie, de la face intérieure. Il n'y a pas d'entailles, donc pas de décor rapporté. Le cadre du volet gauche porte, au montant gauche, un taquet. Une ferrure à crochet maintient le triptyque fermé.

La toile semble avoir été posée en un seul morceau taillé aux dimensions intérieures des panneaux ; contrairement au panneau central et à la face intérieure des volets, les cadres ne sont donc pas recouverts. Seuls, leurs angles ont été doublés à la jointure pour assurer une meilleure résistance. Sur les nœuds du bois, au plat et à la tranche des cadres, on a collé de la filasse végétale enduite d'une préparation grisâtre⁹. La couche de préparation, deux à trois fois plus mince que celle appliquée au panneau central et sur la face intérieure des volets, présente aussi une stratigraphie plus simple composée d'une première couche grise et de deux ou trois couches blanches seulement. On ne prévoyait pas de dorure sans doute, mais cela n'explique pas entièrement cette différence de traitement. Cette préparation est en effet si mince qu'elle laisse voir la trame de la toile et, en lumière frissante, même les veines du bois.

Sous la pellicule picturale transparaît partout le dessin préparatoire de couleur noire dont les hachures sont plus serrées, plus longues, moins régulières et les traits plus larges, parfois plus empâtés, que ceux du panneau central et de la face intérieure des volets. Les repentirs y sont nombreux, visibles dans le dessin

⁷ Les carreaux du sol portent un décor incisé très savamment rendu : au centre de leur surface carrée, un trait léger délimite une zone circulaire en relief ; un cadre intérieur, régulièrement interrompu au milieu de chacun de ses côtés par de petites accolades dont la pointe est dirigée vers le centre du carreau, souligne leur pourtour.

⁸ Communication orale de Madame Catheline Périer-d'Ieteren, professeur assistant à l'Université Libre de Bruxelles, spécialiste de la technique des retables flamands, que nous remercions vivement.

⁹ Les cadres du panneau central et de la face intérieure des volets portent eux aussi de semblables compresses. La composition de la couche grise reste à découvrir.

des plis de la robe de l'archange Gabriel et du manteau bleu clair de la Vierge. Bien plus, le peintre a changé plusieurs fois d'idée en cours d'exécution : l'extérieur des ailes de Gabriel, prévu en vert, est devenu partiellement rose, la position de son diadème a été rectifiée, la parure de la Vierge, entièrement rouge dans un premier temps, a été reprise en noir et l'examen attentif du livre que porte Marie prouve qu'il n'avait pas été prévu dès l'origine¹⁰.

Le fond est noir, brillant, posé en premier comme s'il s'agissait d'une dorure ; les personnages s'y découpent en réserve. L'auréole de la Vierge n'est pas dorée, mais peinte en jaune de Naples ; la pointe du compas n'a que légèrement percé la pellicule picturale.

Par rapport à la technique mise en œuvre au panneau central et à la face intérieure des volets, nous avons remarqué une certaine prédilection pour l'usage du pinceau fin. Par contre, la palette est la même : minium, jaune de Naples, malachite, blanc Saint-Jean, azurite, noir d'os ou d'ivoire, terre de Sienne naturelle, terre d'Ombre brûlée et laque de garance. Les ombres sont reprises par des hachures serrées accentuant le modelé alors que celles du panneau central et de la face intérieure des volets ne le sont jamais. Aucun liséré ne vient souligner les bordures des vêtements ; seul le manteau rouge de Gabriel porte un décor que le peintre a tracé, suivant le bord du vêtement d'une ligne obtenue en repoussant au stylet le glacié de laque de garance encore humide. Les chairs aux rehauts lumineux très empâtés n'ont pas été systématiquement cernées ; quand le trait existe, il est brun foncé et non pas noir comme sur le panneau central et la face intérieure des volets ; son tracé est plutôt délié, d'épaisseur irrégulière, modelant les contours. Les chevelures sont travaillées différemment : pour la Vierge du panneau central (fig. 11) par exemple, on a commencé par poser une couche uniforme de terre de Sienne naturelle, bordée de façon très régulière par une plage de terre d'Ombre brûlée ; ensuite, on a disposé avec du jaune de Naples les lumières en petites vagues, toutes semblables. Pour la Vierge de la face extérieure des volets (fig. 13), on a bordé la couche de terre de Sienne naturelle seulement en quelques endroits, notamment autour du cou, et les lumières ont été distribuées de façon désordonnée, en virgules rapides, donnant l'impression d'une chevelure plus soyeuse.

Conclusions

Les matériaux employés pour la confection du triptyque indiquent que l'on a certainement travaillé à l'économie. Le support est un méchant bois dont on a camouflé tant bien que mal les nœuds ; le cadre est assemblé de manière peu raffinée et l'on a été contraint de recourir aux taquets pour consolider certaines parties faibles de ses montants. Le choix de pigments peu coûteux, assorti à une gamme chromatique restreinte, confirme qu'il s'agit d'une œuvre pour laquelle le commanditaire ne pouvait ou ne voulait pas trop dépenser. Un panneau peint remplace en effet l'habituel buffet sculpté et la composition, rythmée par des personnages en

¹⁰ L'étude du dessin préparatoire permet de supposer que le peintre avait prévu un voile tombant de l'épaule sur le giron de la Vierge et retenu sur l'avant-bras gauche. Ce voile, réalisé dans une première étape de la peinture, a été transformé par un repentir en une sorte de fourreau servant de couverture au livre.

nombre minimum, ne met en scène aucun épisode narratif dont l'agencement aurait pu, notamment à cause de la découpe plus complexe du fond d'or qu'aurait engendrée la présence d'un décor architectural, ralentir l'exécution et augmenter le prix de revient. Enfin, l'absence de dorure en relief dite à « pastiglia », de brocarts pressés ou peints dans les vêtements, de fleurs étamées ou dorées au plat du cadre alors que ce type de décor était fort à la mode à l'époque, ne laisse plus le moindre doute quant à l'origine modeste du triptyque. D'autre part, les procédés techniques qui distinguent la face intérieure de la face extérieure montrent que l'on est en présence de *deux artistes dont les conceptions de la pratique picturale sont différentes*. Le premier peintre, attaché aux valeurs de la bienfaisance, suit scrupuleusement les recettes du métier. Réfléchi, soigneux, méticuleux même, comme en témoigne sa maîtrise de la pose des feuilles d'or, il détaille entièrement sa composition au niveau du dessin préparatoire, ce qui lui permet d'éviter de trop nombreux repentirs. Il s'applique à travailler de façon systématique : son drapé est le même pour tous les personnages et sa « mise en page » joue presque exclusivement sur la symétrie de manière à faire se répondre dans l'ordre le plus rigoureux, de part et d'autre de la Vierge, les deux anges, les quatre plantes à deux tiges fleuries chacune et les deux saints.

Le peintre de l'Annonciation a une écriture plus nerveuse ; son dessin préparatoire et sa préférence pour les pinceaux fins sont très révélateurs à cet égard. Bon technicien mais moins tributaire de la tradition que le peintre du panneau central et de la face intérieure des volets, il prend beaucoup de libertés par rapport aux règles du métier, ce qui lui vaut de devoir revenir souvent sur son œuvre pour y apporter des corrections. Si la minceur de sa couche picturale laissant deviner la toile et même le bois du panneau peut être mise sur le compte de cette rapidité dans l'exécution, elle pourrait aussi s'interpréter comme une volonté stylistique bien précise. A la fin du XV^e siècle en effet, la peinture de chevalet sur toile commence à être à la mode au nord des Alpes et notre peintre a peut-être voulu en imiter les effets. Autre signe de sa disponibilité à l'égard de conceptions stylistiques nouvelles, le schématisme de ses drapés où les ombres sont reprises afin de les accentuer de façon plus expressive, alors que l'autre peintre travaille les siennes en modulations plus lentes. Il s'agit probablement d'un artiste plus jeune, dont la technique, se démarquant nettement par rapport à celle du peintre du panneau central et de la face intérieure des volets, semble exclure qu'il en soit l'élève. Sa fougue, sa difficulté à se maintenir dans les dimensions restreintes du cadre des volets, font penser à une sensibilité plus compatible avec l'exercice de la peinture murale dont il possède la rapidité d'exécution et la faculté de camper les silhouettes de ses personnages.

L'histoire matérielle du triptyque : dégâts et restaurations

Les interventions anciennes

Avant sa restauration entreprise dès avril 1981 par l'atelier Crephart, le triptyque dont nous venons de décrire la technique de confection a été plusieurs fois réparé. L'intervention la plus ancienne, qu'on peut dater pour des raisons

stylistiques et techniques de la fin du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle, concerne uniquement le panneau central. On a refait les dalles du pavement et modifié leur disposition, changé les fleurs du bouquet et posé un autre décor sur le vase, réinterprété librement le muret en lui donnant des assises de faux marbre gris et noir là où il y avait des assises de pierres uniformément grises et caché le socle doré sous la robe rallongée de la Vierge. Le manteau de Marie a été repeint d'un rose moins vif et orné de fleurs jaunes et rouges tandis que sa robe bleu ciel l'a été de fleurs blanches à feuillage vert ; les manches ont été soulignées d'un parement bleu foncé et rouge. Des dalmatiques des anges, l'une a été décorée de fleurs stylisées blanches et l'autre a vu ses plis soulignés de rose clair ; les manches ont été gansées de vert et de rouge.

Cette intervention a non seulement transformé l'œuvre dans ses détails, la pliant aux canons d'une sensibilité nouvelle afin de l'adapter au goût du jour, mais surtout a bouché les importantes lacunes causées par un excès d'humidité que présentait la peinture du XV^e siècle. La gravité de ces dégâts se mesure au soulèvement général et à la chute quasi totale de la préparation et de la pellicule picturale originales dans tout le tiers inférieur du panneau jusqu'au sommet du petit mur qui ceint le jardin et même jusqu'à la taille de la Vierge. Cette humidité ne peut être imputée au mauvais état d'une toiture, la partie supérieure du panneau ne présente en effet ni lacunes ni traces de coulures antérieures au XVII^e siècle. De même, elle ne peut venir du mur contre lequel s'appuyait le triptyque, car elle aurait dû endommager gravement le dos du panneau dans sa partie inférieure avant d'attaquer aussi radicalement la pellicule picturale sur la face. Or, cela n'est pas le cas : le bois présente un état de conservation égal sur toute la hauteur du panneau et les seules traces d'humidité que l'on note sont consécutives à un dégât postérieur aux retouches du XVII^e siècle. L'attaque est donc venue de face. L'humidité a provoqué la contraction des fibres de la toile ; celle-ci s'est décollée principalement aux endroits les plus exposés, c'est-à-dire aux joints d'assemblage des planchettes du panneau, et ses mouvements ont entraîné la chute de très larges morceaux de la peinture. Les dégâts sont moins importants sur l'élément horizontal inférieur du cadre car, fait d'un seul tenant, il pouvait offrir une meilleure résistance.

La seconde intervention, remontant au XIX^e siècle, est peu importante : on s'est contenté de retoucher le dallage et le cadre du panneau central.

L'intervention de Joseph Gautschi

La restauration suivante est beaucoup plus lourde. Ses repeints couvrent en effet toute la moitié inférieure du panneau central (fig. 1) et, sur la face extérieure des volets, les fonds noirs, le sol et les vêtements de la Vierge, les ailes et la partie supérieure du manteau de l'archange Gabriel ont été abondamment retouchés (fig. 2) ; leur face intérieure, mieux conservée, a été relativement épargnée (fig. 1). Quant aux cadres, ils sont entièrement repassés en rouge et en vert foncé, tranches y comprises. Une épaisse couche de vernis parachève l'ensemble. D'une technique sommaire, d'un style peu compatible avec celui de l'original du XV^e siècle, cette intervention, documentée dans les registres des Musées

cantonaux de Sion¹¹, est due au peintre Joseph Gautschi qui l'entreprit en 1946. Gautschi a travaillé à l'huile, appliquant une couche très épaisse sur du mastic blanc particulièrement hygrosopique qui n'a pas tardé à réagir à l'humidité : de grosses cloques se sont alors formées, ce qui rendit sa pellicule picturale très fragile au point que plusieurs plaques de peinture sont tombées.

Une photo du musée, non datée, montre le panneau central avant cette intervention (fig. 5). A droite, sur le cadre et le long du montant, se lisent clairement des traces d'humidité, principalement sous forme de coulures ; dans l'angle inférieur droit, l'humidité s'est concentrée jusqu'à endommager irrémédiablement le muret du jardin ; un fragment de toile s'est même décollé et a disparu. La dorure est soulevée par endroits, particulièrement le long du dessin du brocart, et quelques larges écailles de pellicule picturale sont tombées de la robe et du manteau de la Vierge.

Après la suppression des repeints de Gautschi, on a pu constater que le volet droit présente aussi, sur ses deux faces côté gonds (fig. 8), les mêmes traces de coulures que la partie droite du panneau central : le retable était donc ouvert lorsqu'il subit les dommages pour la réparation desquels on fit recours à Gautschi. Il était même adossé à un mur humide, car la polychromie des cadres de la face extérieure des volets est encore plus abîmée que celle des panneaux. D'après les marques que l'humidité a laissées sur l'élément horizontal supérieur du cadre du panneau central (fig. 5), le dégât est vraisemblablement dû au mauvais état de la toiture.

L'intervention de l'atelier Crephart

Après un fixage provisoire de la pellicule picturale, les restaurateurs de l'atelier Crephart ont procédé à la désinfection et à la consolidation du bois qui avait été sérieusement attaqué par les insectes xylophages, capricornes et vrillettes en particulier. Aux angles du cadre du panneau central, très sollicités à cause de la traction exercée par les volets, l'affaiblissement du bois avait été tel que certaines mortaises s'étaient fissurées entraînant parfois la disparition de quelques fragments de bois. Pour les renforcer, Joseph Gautschi avait fait fixer deux traverses horizontales au dos du panneau, qui ont été supprimées une fois la solidité du cadre vérifiée. Elles exerçaient de trop fortes pressions sur les planchettes composant le panneau et menaçaient de ce fait la pellicule picturale.

Le vernis et les repeints de Gautschi puis ceux du XIX^e siècle ont été éliminés ; toutefois, par souci historique, quelques témoins de ces interventions ont été conservés. Un nouveau fixage est venu consolider, non seulement la couche picturale du XV^e siècle, mais aussi celle de la fin du XVII^e siècle. En effet, l'état très lacunaire de la pellicule picturale originale dans la moitié inférieure du panneau central dicta le choix de conserver parfois, malgré son

¹¹ Par la notice du livre d'entrée du Musée cantonal des Beaux-Arts qui décrit le triptyque dans les années 1946/47 (voir plus loin page 152) et par la pièce comptable qui autorise en 1943 le paiement à Joseph Gautschi de la somme de 800 francs pour la restauration d'un triptyque des Musées cantonaux de Sion.

évidente mauvaise qualité technique¹², le repeint à l'huile du XVII^e siècle (fig. 9), afin d'assurer à l'œuvre une certaine lisibilité.

Dans les grandes lacunes, les éléments conservés étant insuffisants pour permettre la reconstitution de la peinture, la toile a été laissée apparente. Seules les lacunes mineures — celles qui ne dépassaient pas 5 ou 6 cm² de surface — ont été mastiquées et retouchées. Les panneaux des volets, moins endommagés, ont été donc totalement réintégrés. Les retouches, faites au « *tratteggio* » pour permettre l'identification immédiate des parties reconstituées, ont été appliquées à l'aquarelle, garantissant ainsi la réversibilité de l'intervention.

La question de la provenance

Le programme iconographique

L'analyse de l'iconographie du retable, non seulement confirme l'une des hypothèses que la description matérielle a dégagées, mais donne aussi certaines indications que nous jugeons déterminantes quant à la provenance de l'œuvre. Le choix du thème marial autorise à penser que le triptyque a été exécuté pour un autel consacré à la *Vierge*. La représentation de sainte Catherine d'Alexandrie et de saint Jean-Baptiste sur la face intérieure des volets est plus difficile à interpréter. On reconnaît ces martyrs à leurs attributs¹³ : sainte Catherine porte un livre, allusion à sa science de dialecticienne, et la palme du martyr. Présentée par *La Légende dorée* comme une princesse philosophe du IV^e siècle, morte pour avoir défendu victorieusement sa foi devant les savants recrutés par l'empereur Maxence pour la confondre, sainte Catherine est invoquée parfois en gage d'un bon gouvernement ; c'est sans doute pourquoi elle est la patronne du Valais. Mais, décapitée ainsi que le fut saint Jean-Baptiste, elle est surtout vénérée parce qu'elle protège de la malemort ; avec sainte Barbe, à qui elle est souvent associée, elle est la patronne des mourants ; à ces titres, sainte Catherine se rencontre très souvent dans l'iconographie populaire, ce qui corrobore l'hypothèse d'une commande modeste mais multiplie les lieux de provenance possibles. Jean-Baptiste, le saint populaire par excellence¹⁴, invoqué lui aussi contre la malemort et, plus prosaïquement, contre les maux de tête, est en outre le patron de nombreuses confréries et des corps de métiers qui travaillent la peau ou la laine. On pourrait

¹² La préparation du XVII^e siècle était en effet trop perméable à l'huile ; elle a absorbé ce liant qui, avec le temps, a provoqué son jaunissement puis le craquèlement et la chute partielle de la peinture. En examinant de près le repeint, on a pu remarquer qu'il avait été usé par le frottement du papier de verre employé par Gautschi pour rendre la surface à restaurer plus propice à l'accrochage du mastic.

¹³ Cf. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, P. U. F., Paris, 1955-1959, 6 volumes. Pour sainte Catherine, voir le tome III, I., pp. 262 et sq., et pour saint Jean-Baptiste, le tome II, I., pp. 431 et sq.

¹⁴ *Idem*, tome II, I., p. 436.

ainsi supposer que le retable a été offert par une corporation de tailleurs ; il en existait justement une au XV^e siècle à Glis¹⁵. Sanctuaire de pèlerinage marial très fréquenté, l'église de Glis était cependant trop riche pour s'accommoder d'une œuvre si modeste. D'autre part, il faut remarquer que l'allusion au Jean-Baptiste-vêtu-de-peaux-de-bêtes est très discrète dans le triptyque, seuls ses pieds nus et les franges de sa robe brune l'évoquent. L'interprétation christologique nous paraît plus fondée : revêtu du manteau de pourpre, insigne de son martyre et de sa fonction d'assesseur au tribunal céleste¹⁶, pour mieux affirmer son rôle de précurseur, il désigne sur le livre l'agneau qui tient entre ses pattes l'étendard de la victoire. Une corporation de tailleurs aurait au contraire insisté dans sa commande sur les attributs du Baptiste qui justifiaient son patronage.

Enfin, sainte Catherine et saint Jean-Baptiste ne sont pas seulement des thaumaturges populaires. Catherine est la fiancée mystique du Christ, son pouvoir d'intercession égale presque celui de la Vierge ; Jean-Baptiste, note Louis Réau, est le premier dans la hiérarchie des saints ; dans les litanies, son nom se prononce avant celui de saint Pierre, pourtant le chef des Apôtres¹⁷. Ainsi, le ou les commanditaires de notre retable pourraient également avoir choisi Catherine et Jean-Baptiste pour leur rôle représentatif puisque, à eux deux, ils symbolisent *tous les saints*.

Les documents

Le recours aux informations fournies par les livres d'entrée, fiches et catalogue du Musée cantonal des Beaux-Arts à Sion, où est conservé le triptyque, ne résout qu'en apparence la question de la provenance. Ces documents en effet ne citent jamais leurs sources, ce qui réduit considérablement les possibilités de vérification : les renseignements qu'ils livrent sont peu précis, voire contradictoires.

Le triptyque est mentionné pour la première fois dans le livre d'entrée du Musée cantonal de Sion rédigé en 1898 :

*n° 160 : Autel triptyque en bois, à trois panneaux, provenant de Löttschen. Propriété : Etat du Valais. Prix de taxe : 400.—*¹⁸.

Il n'y a pas de date d'entrée. Publié à Sion en 1900, le *Catalogue du Musée archéologique cantonal de Sion* reporte à la page 9 la notice du livre d'entrée, avec le même numéro 160 mais sans les indications de propriété ni de taxe. En 1946, lors de l'ouverture du Musée cantonal des Beaux-Arts dans les salles du château de la Majorie, une partie des collections de peinture exposées jusque-là dans les

¹⁵ Cf. l'article de Louis CARLEN, « Handwerker-Vereinigungen im alten Brig und Glis », in *Vallesia*, vol. 33, 1978, pp. 299-302.

¹⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, tome II, I., p. 460.

¹⁷ *Ibidem*, p. 436.

¹⁸ Il est difficile de dire à quoi correspondent ces 400 francs de prix de taxe. D'après les renseignements fournis par la direction des Musées cantonaux, il devrait s'agir d'une estimation quant à la valeur de l'œuvre.

bâtiments du Chapitre de Valère est intégrée à la nouvelle présentation. Le « triptyque de Lötschen » fait partie de ce lot ; il figure dans le livre d'entrée du nouveau musée sous le numéro 222, accompagné de ces commentaires tracés par la main du conservateur de l'époque, Albert de Wolff :

Triptyque, la Vierge et l'Enfant qui serait du maître à l'œillet de l'Oberland. Le panneau central très abîmé avait été restauré au XVIII^e siècle puis abandonné dans le galetas de l'église de Mund. Restauré par Gautschi en 1946. Les deux panneaux sont en meilleur état.

Au fichier actuel des musées cantonaux, le retable est répertorié sans indication de provenance et avec une autre attribution :

n° 222. Auteur : Inconnu (Ecole Souabe). Sujet : La Vierge et l'Enfant (Triptyque). Matière : Tempéra sur bois. Date : vers 1500. Entrée au Musée : 1946. Prix d'achat : 2000.—. Propriété : Etat du Valais. Inventaire : 222. Dépôt : Majorie, salle de réception 78F/80mb¹⁹.

Le galetas de l'église de Mund

Les archives paroissiales de Mund mentionnent au XV^e siècle, dans la chapelle Saint-Jacques fondée en 1348, un autel consacré à la Vierge. Créé peu avant 1435²⁰, l'autel portait aussi les vocables de sainte Barbe, de la sainte Croix et de saint Pierre de Milan. Cette dédicace imposait donc un programme iconographique qui rend impensable l'installation sur cet autel d'un triptyque avec sainte Catherine d'Alexandrie et saint Jean-Baptiste. La notice d'Albert de Wolff ne dit pas d'ailleurs que le triptyque ait été exécuté pour la chapelle de Mund, mais simplement qu'il y a été « abandonné », c'est-à-dire qu'il y a été déplacé à une date indéterminée après une restauration qu'il situe au XVIII^e siècle. Or, l'église de Mund est en reconstruction au début du XVIII^e siècle, ce qui dut effectivement occasionner de nombreux transferts d'objets. Malheureusement, les archives sont muettes sur ce point et les inventaires dressés en 1704 puis en 1859 ne s'occupent guère que des objets du culte comme le relève Leopold Borter dans son histoire de l'église de Mund : « Zu bedauern ist nur, dass wir über Zustand der Altäre und Statuen nicht in gleich ausführlicher Weise unterrichtet sind »²¹. D'où Albert de Wolff a-t-il donc tiré ses informations concernant le séjour du « triptyque de Lötschen » dans le galetas de l'église de Mund ?

¹⁹ Ce prix d'achat devrait indiquer là aussi une estimation puisque le Musée de la Majorie n'a pas acheté le triptyque.

²⁰ L'acte de fondation de la chapelle figure dans les archives paroissiales de Mund sous le numéro D 2, la mention de l'autel de la Vierge sous le numéro D 6.

²¹ Leopold BORTER, « Aus der Pfarrgeschichte von Mund » in *Kirchweih Mund*, 25. Juli 1964, p. 17. Au moment d'achever cette étude, nous prenons connaissance d'un fait confirmant que le triptyque ne pouvait avoir été destiné à l'autel de la Vierge de Mund : dans l'actuel buffet baroque dudit autel ont été réemployées deux statues du gothique tardif représentant sainte Barbe et saint Pierre de Milan : à la fin du XV^e siècle, l'autel de la Vierge était donc orné d'un retable sculpté et non peint.

L'autel de la Vierge et de tous les saints à Lötschen

Au XV^e siècle, la vallée de Lötschen n'avait qu'une seule paroissiale sise à Kippel. L'église, dédiée à saint Martin, aurait été construite au XIII^e siècle par Gerold de la Tour, seigneur du Lötschental, si l'on en croit l'acte daté de 1233 par lequel Gerold confie l'église aux bons soins de l'abbaye augustinienne d'Abondance²². Dès le début du XV^e siècle, les sources mentionnent l'existence de deux autels secondaires à Kippel : l'un est dédié à la *Vierge et à tous les saints* et l'autre consacré à saint Nicolas et à sainte Catherine.

L'histoire de cet autel de la Vierge et de tous les saints est assez bien documentée. Un texte de 1563, dans lequel l'évêque Jean Jordan approuve la révision — demandée par la communauté — des statuts qui réglementent le bénéfice de l'autel de la Vierge²³, rappelle que ce dernier avait été institué en 1412 pour et par la communauté de Lötschen. Le compte rendu de la visite pastorale conduite en 1444 par Guillaume de Rarogne révèle que cet évêque consacra lui-même l'autel dont la rente s'élevait alors à quatorze livres, tandis que l'autel des saints Nicolas et Catherine²⁴ ne produisait qu'un sol. Au début du XVI^e siècle, la situation s'inverse. L'autel des saints Nicolas et Catherine est à plusieurs reprises, en 1503, 1508, 1513 et 1542, richement doté par son ancien altariste, Peter Hertin, devenu prieur de Lötschen, curé de Rarogne, familier de l'évêque Mathieu Schiner, enfin chanoine de la cathédrale de Sion²⁵. A cette époque, l'autel de la Vierge et de tous les saints semble n'être même plus desservi et, en 1534, une partie de ses revenus devient susceptible d'être incorporée au besoin à ceux de l'autel des saints Nicolas et Catherine. La prébende de la nouvelle chapelle de la Vierge, érigée à la Kühmatt, subit le même sort²⁶. Si l'on en juge d'après les recommandations répétées tout au long du document de 1563 au sujet de la desserte régulière de l'autel, si l'on se fonde sur l'insistance avec laquelle les représentants de la communauté cherchent à faire valoir l'ancienneté de leur fondation et à protéger ses revenus, on peut se demander si la révision des statuts de l'autel de la Vierge et de tous les saints n'a pas été suscitée par la volonté de reprendre à l'autel des saints Nicolas et Catherine la place que ce

²² GREMAUD, *Documents relatifs à l'histoire du Valais*, n° 390, cité par : Johannes SIEGEN, « Die Martinskirche in Kippel », in *Blätter aus der Walliser Geschichte*, Band VII, 1934, p. 277.

²³ Archives paroissiales de Lötschen (Talschaftsarchiv) à Kippel, n° D 22 et non pas D 21 comme le cite par erreur J. Siegen dans l'article sus-mentionné à la note 1 de la page 279. Nous publions en annexe le texte de ce manuscrit, transcrit par Gaëtan Cassina, auquel nous devons également le repérage des autres sources d'archives mentionnées dans le présent travail.

²⁴ L'autel des saints Nicolas et Catherine est mentionné depuis 1434 seulement. Cf. Eugen GRUBER, *Die Stiftungsheiligen der Diözese Sitten im Mittelalter*, Freiburg, 1932, p. 32. La visite de Guillaume de Rarogne est conservée aux Archives d'Etat de Fribourg, Fonds Jean Gremaud, Valais, n° 8, dans le recueil intitulé : *Caliope*. Le passage concernant Lötschen est à la page 250.

²⁵ Cf. Johannes SIEGEN, « Eine Studentenpfründe aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts », in *Revue suisse d'histoire ecclésiastique*, 1922, pp. 309 à 315 et, du même : « Domherr Peter Hertin und Kardinal Schiner », in *idem*, 1923, pp. 143 à 156. Dans ces deux articles, Siegen, qui était prieur de Kippel, fait l'histoire de l'autel des saints Nicolas et Catherine depuis l'intervention de Peter Hertin et publie plusieurs documents la concernant.

²⁶ Cf. Archives paroissiales de Lötschen à Kippel, n° D 10 et D 11, qui rapportent la visite pastorale d'Adrien I^{er} de Riedmatten, publiée par SIEGEN, in *ibidem*, 1923, pp. 148 à 151. Le passage concernant l'incorporation d'une partie des revenus de l'autel de la Vierge et de la chapelle de la Kühmatt aux revenus de l'autel des saints Nicolas et Catherine se trouve à la page 150.

dernier lui avait ravie au début du siècle²⁷. Après cet épisode cependant, l'autel de la Vierge n'est plus guère mentionné : en 1657, un droit d'alpage pour une vache et demie est acheté en sa faveur ; en 1696, Johannes Hasler lui lègue de l'argent ; enfin, en 1772, Marie-Catherine Belwald, de Eisten, donne par testament de quoi y faire dire deux messes²⁸.

Malheureusement, si l'on excepte le testament de Johannes Hasler que nous examinerons plus loin, ni pour l'autel des saints Nicolas et Catherine, ni pour l'autel de la Vierge et de tous les saints, les documents ne font allusion à une quelconque décoration. Leurs seules préoccupations concernent l'état des revenus, le statut des desservants et des bénéficiaires de la prébende. Pourtant, ces relevés financiers ne doivent pas être négligés : la visite pastorale que fit Guillaume de Rarogne en 1444 note que le revenu global du prieuré de Lötschen se monte à trente livres, que l'église possède trois autels, dont l'un, celui de la Vierge, rapporte presque la moitié du montant total. Ces chiffres nous font comprendre que la paroisse de Lötschen, si elle n'était pas riche — Loèche rapportait cent livres avec cinq autels — se situait dans la bonne moyenne des paroisses rurales puisque Anniviers par exemple rapportait quarante livres avec trois autels²⁹. Cette situation financière devrait convenir à une commande du genre de celle qui est à l'origine de notre retable pour autant que les conditions économiques de la fin du XV^e siècle aient été celles du milieu du siècle. D'autre part, la dédicace de l'autel correspond au programme iconographique du triptyque, non seulement parce que sainte Catherine et saint Jean-Baptiste sont susceptibles d'y représenter tous les saints, mais aussi parce que ce choix est significatif de la culture et de la piété qu'on peut supposer avoir été celles d'une communauté rurale.

De plus, dans un acte relatant en plusieurs épais feuillets les divers épisodes de la querelle qui mit aux prises, vers le milieu du XVIII^e siècle, l'évêque et la communauté de Lötschen pour savoir qui aurait le droit de nommer le curé et donc de gérer la prébende de l'autel Saint-Martin, nous apprenons que l'évêque avait à plusieurs reprises souhaité incorporer le bénéfice de l'autel de la Vierge à celui du maître-autel³⁰. Les paroissiens de Lötschen s'y étaient toujours refusés, de peur sans doute de voir leur prébende échapper à leur contrôle. Pour prouver que leurs droits devaient demeurer inaliénables, ils feront recopier en 1751 les statuts approuvés par Jean Jordan en 1563 et rétorqueront notamment à Monseigneur que, depuis toujours, c'est la communauté et non l'évêque qui pourvoit à l'entretien de l'église à ses propres frais. C'est elle qui, par exemple, a fait refaire en 1671 l'autel de la Vierge et qui a réparé les dégâts causés par l'avalanche du 16 mars 1679, avalanche si dévastatrice qu'elle inonda une partie de l'église et déplaça le grand tronc des offrandes jusqu'au maître-autel. Le texte ajoute qu'une visite pastorale devait, encore en 1736, en constater les traces. Dans son article de 1934 sur l'histoire de l'église Saint-Martin, Johannes Siegen mentionne

²⁷ Se reporter au texte transcrit en annexe.

²⁸ Cf. Archives paroissiales de Lötschen à Kippel, n^{os} D 34, D 47 et D 61.

²⁹ *Caliope*, pp. 250 et 251.

³⁰ En 1687, 1705 et 1736. Cf. Archives paroissiales de Lötschen à Kippel, n^o D 63, cahier 5, p. 33, *supplementum primum*.

lui aussi une avalanche mais qu'il fait descendre en 1693. Entrée par la porte latérale nord de l'église, elle se serait arrêtée quasi miraculeusement au pied de l'autel des saints Nicolas et Catherine. Depuis, « alljährlich am 16. März lässt die Gemeinde Kippel am Nikolausaltar eine heilige Messe lesen für den Schutz gegen Lawinen »³¹. La coïncidence du jour et du mois nous incite à penser qu'il s'agit de la même avalanche mais, Johannes Siegen ne citant pas la source de son information, il nous a été impossible de vérifier à quoi correspondait le millésime qu'il donne.

Quoiqu'il en soit, cette mention d'une ou de deux avalanches est un élément de plus dans notre tentative de reconstruire l'histoire du « triptyque de Lötschen ». Nous avons constaté qu'à la fin du XVII^e siècle ou au début du XVIII^e siècle le triptyque a été lourdement restauré suite à la destruction causée par un excès d'humidité de la peinture sur une grande partie de la moitié inférieure du panneau central. La neige amoncelée dans l'église par la ou les avalanches que citent les textes pourrait être à l'origine d'une telle destruction. L'acte du XVIII^e siècle ne parlait-il pas des « inundata dictae ecclesiae bona »³² ? L'avalanche a pu buter contre l'autel et une partie de la masse neigeuse se soulever jusqu'au-dessus de la table et venir s'accumuler contre la partie inférieure du panneau central du triptyque, puis s'écouler de part et d'autre de la prédelle, épargnant les volets. On nous objectera que l'autel de la Vierge ayant été refait en 1671, donc avant l'avalanche de 1679, le retable devait déjà avoir été remplacé par un plus moderne ; c'est possible, toutefois un réemploi n'est pas à exclure.

Revenons au testament de Johannes Hasler. Rédigé le 8 octobre 1696, en présence de Johannes Siegen, recteur et altariste, il lègue « ... octo vero dublas ad ornatum dive Virginis altaris in ecclesia parochiali... »³³. A quoi étaient destinés ces doubles ? A l'achat d'« ornats », c'est-à-dire de nappes d'autels ou de chasubles, à la décoration de l'autel proprement dit ou à celle des parois avoisinantes ? Rien ne nous l'indique et pourtant la tentation est grande de mettre en rapport la date du legs, 1696, avec celle des repeints et de l'avalanche mentionnée par Siegen et de supposer ainsi qu'il s'agit d'une somme réservée à la restauration du triptyque ou à l'achat d'un nouveau retable.

³¹ Johannes SIEGEN, « Die Martinskirche in Kippel », in *op. cit.*, p. 279, note 3.

³² Archives paroissiales de Lötschen à Kippel, n° D 63, cahier 5, p. 41, *supplementum secundum*.

³³ Archives paroissiales de Lötschen à Kippel, n° D 47. Il est difficile d'estimer la valeur de la somme léguée par Hasler à l'autel de la Vierge. D'après deux esquisses de portails, avec indication de prix, tracées à la plume sur papier (aujourd'hui aux Archives d'Etat du Valais, dans le fonds Marclay en voie de classement), datant probablement de la fin du XVII^e siècle, on construit un portail en pierre de taille avec fronton brisé pour 20 doubles. Il s'agit donc d'une somme relativement importante.

Le style

Le triptyque de Löttschen : une œuvre de collaboration

La première tentative faite pour intégrer le triptyque de Löttschen à un corpus connu remonte aux années de l'immédiat après-guerre, lorsque l'œuvre fut transférée au château de la Majorie. A cette occasion, Albert de Wolff rédigea pour le livre d'entrée du nouveau musée la notice que nous avons citée³⁴, attribuant le triptyque de Löttschen au maître à l'œillet de l'Oberland. C'était se référer clairement à l'ouvrage du Père Maurice Moullet³⁵ dans lequel est définie, pour la première fois sous ce nom, la personnalité artistique de ce peintre. Parmi les œuvres que Moullet cite au nombre des réalisations du maître à l'œillet de l'Oberland, il en est une qui dut particulièrement intéresser de Wolff car elle rendait plausible un séjour du peintre sur le territoire valaisan : il s'agit des volets du célèbre retable de Brigue (fig. 25), conservé au Musée national de Zurich, dont les faces extérieures représentent la messe de saint Grégoire. En rapprocher le triptyque de Löttschen aurait tenté tout historien de l'art soucieux de la promotion de l'œuvre dont il s'occupe.

C'est pourtant sous une tout autre attribution qu'est recensé officiellement le triptyque de Löttschen. L'étiquette qui le présentait naguère au public dans les salles de la Majorie, propose d'y voir l'œuvre d'un anonyme de l'école souabe. L'indication a été reprise sur la fiche qui documente depuis 1978 le triptyque dans les registres du musée. Cette attribution, due aussi à Albert de Wolff qui est donc revenu rapidement sur l'opinion qu'il avait émise dans le livre d'entrée³⁶, témoigne également d'un état bien daté de la recherche concernant l'art de la fin du moyen âge en Suisse. C'est en effet dans les années 1950 que, tel Marcel Strub à propos de la sculpture à Fribourg vers 1500³⁷, certains historiens de l'art ont remis à l'honneur l'activité d'artistes souabes travaillant en Suisse romande.

Avant de discuter la pertinence de ces attributions, il faut relever que les deux propositions considèrent implicitement le triptyque de Löttschen comme une unité stylistique et ne font aucune allusion à une éventuelle différence de mains ; c'est toujours et uniquement le panneau central qui sert de référence pour l'attribution. Pourtant, même sans le secours de l'analyse matérielle, nous pouvons prouver, grâce à l'analyse stylistique, que deux maîtres y ont travaillé.

Deux maîtres, deux styles

L'auteur du panneau central et de la face intérieure des volets (fig. 3) préfère les personnages trapus aux épaules tombantes, au cou assez fort que surmonte une grosse tête à l'ovale allongé. La naissance de la chevelure est

³⁴ Voir *supra*, p. 152.

³⁵ Maurice MOULLET, *Les maîtres à l'œillet*, Editions Holbein, Bâle, 1943, pp. 57 à 63.

³⁶ L'étiquette a été confectionnée dans les toutes premières années de l'activité du nouveau Musée des Beaux-Arts, ouvert, rappelons-le, en 1946.

³⁷ Marcel STRUB, *Deux maîtres de la sculpture suisse du XVI^e siècle : Hans Geiler et Hans Gieng*, Fribourg, 1962.

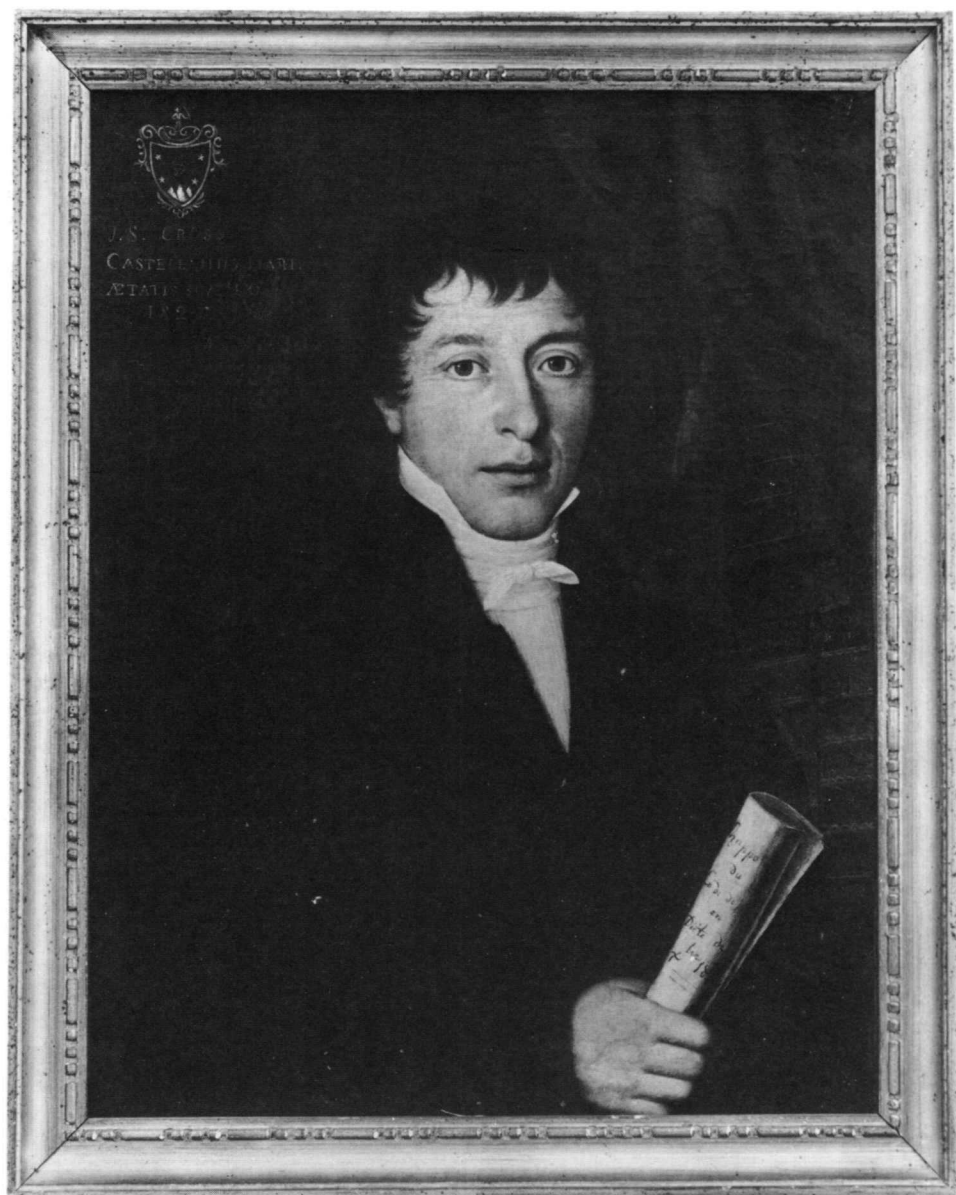


Fig. 5. — Portrait de Joseph-Samuel Gross, époux de Constance Cropt.



Fig. 4. — Portrait de Constance Cropt. Etat après restauration.



Fig. 3. — Portrait de Constance Crompt. Etat avant restauration.

Fig. 1. — Détail du
portrait révélé par la radiographie:
tête de femme
et collerette de dentelle
sur une robe de style Empire.

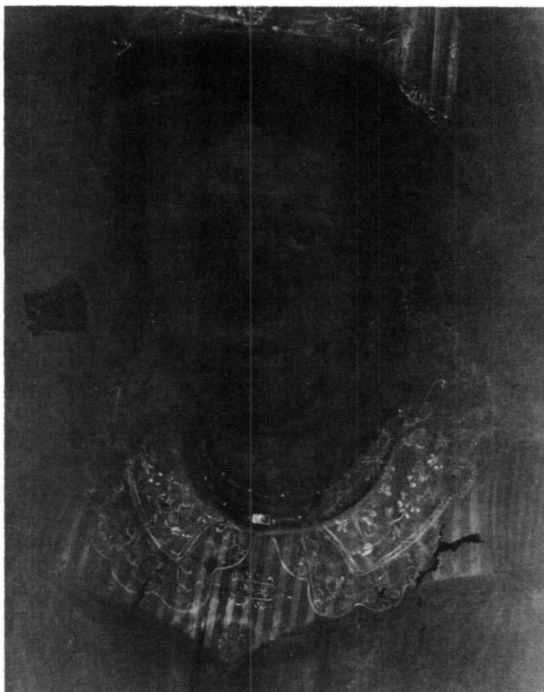


Fig. 2. — Détail du
portrait révélé par la radiographie:
ceinture et bijoux.

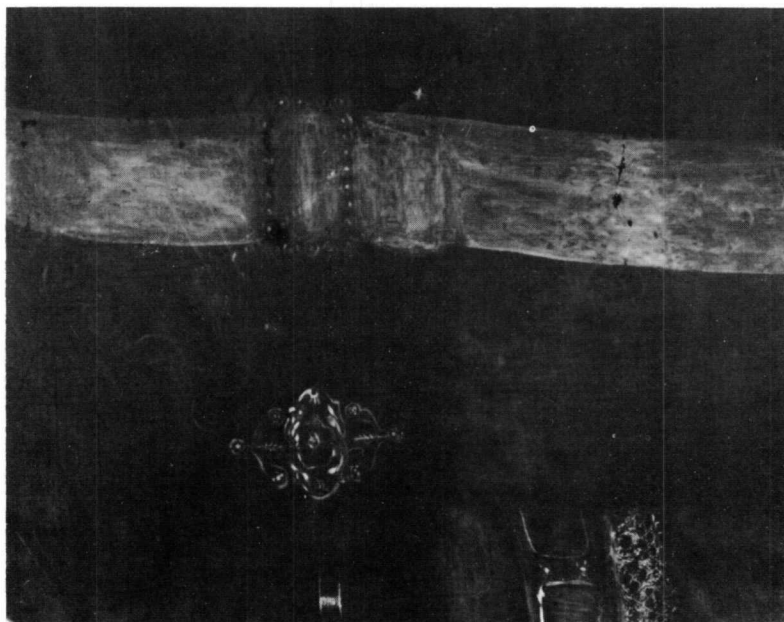




Fig. 1. — Triptyque de Löttschen, fermé.
Etat avant restauration.



Fig. 2. — Triptyque de Löttschen, ouvert. Etat avant restauration.
Sion, Musées cantonaux.



Fig. 3. — Triptyque de Lötschen, ouvert. Etat après restauration.

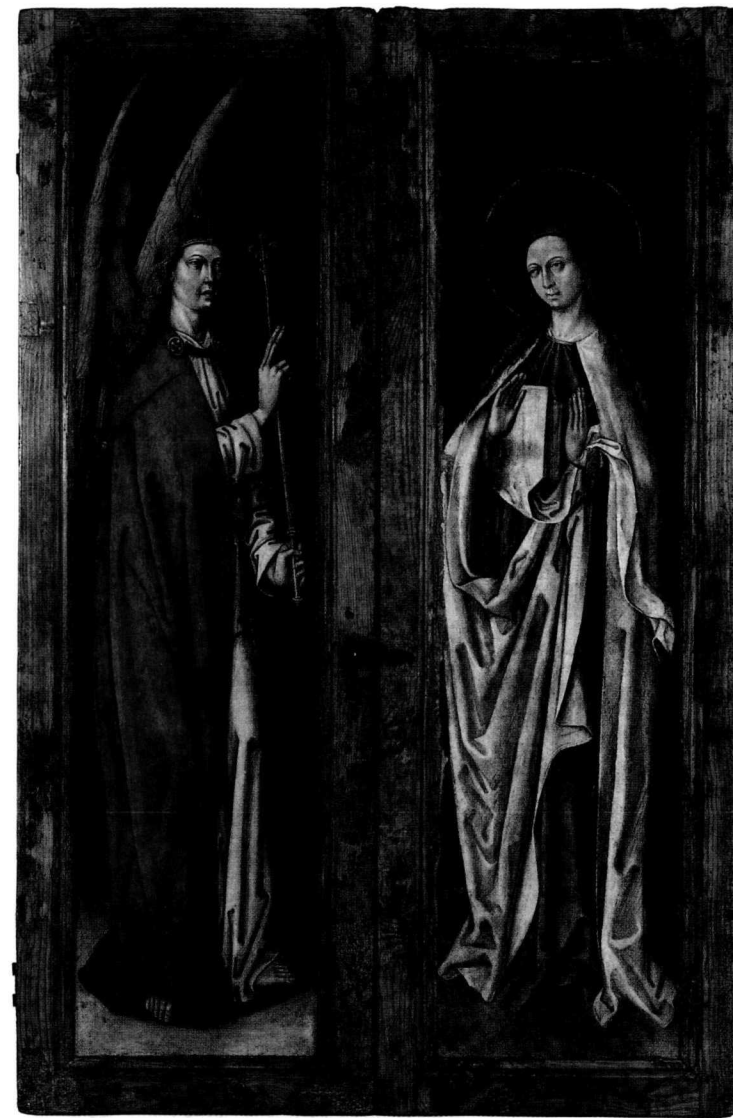


Fig. 4. — Triptyque de Lötschen, fermé.
Etat après restauration.



Fig. 5. — Triptyque de Löttschen. Panneau central.
Etat avant l'intervention de J. Gautschi.

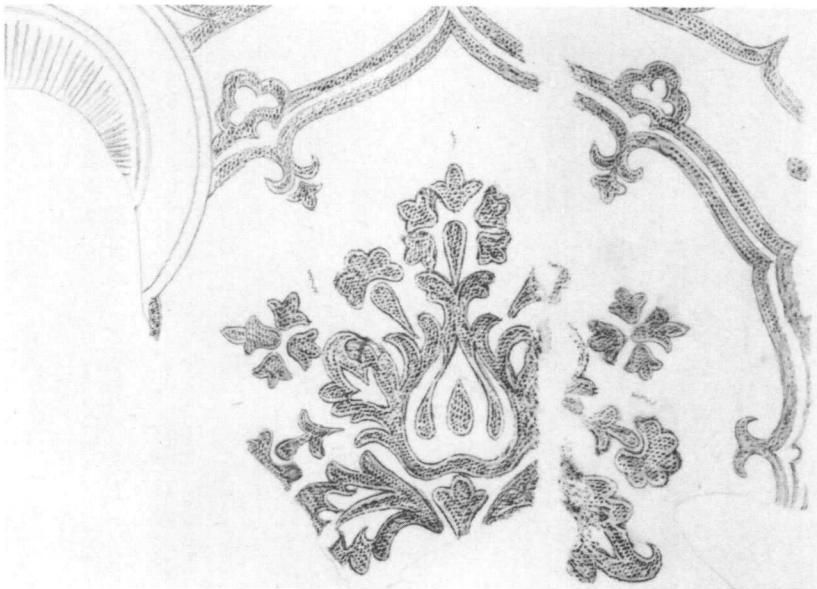


Fig. 6. — Triptyque de Lötschen. Panneau central.
Détail du décor de brocart. Etat après restauration.



Fig. 7. — Retable du maître-autel de l'église paroissiale de Glis.
Volet droit, face intérieure. Détail du décor de brocart.

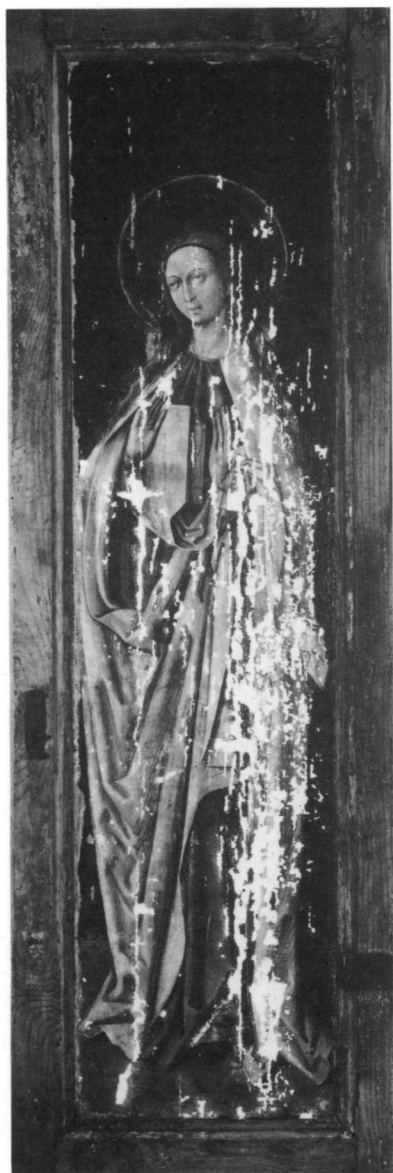


Fig. 8. — Triptyque de Löttschen. Volet droit, face extérieure. Etat après nettoyage et masticage. — A noter les dommages dus à l'humidité sur le manteau de la Vierge.

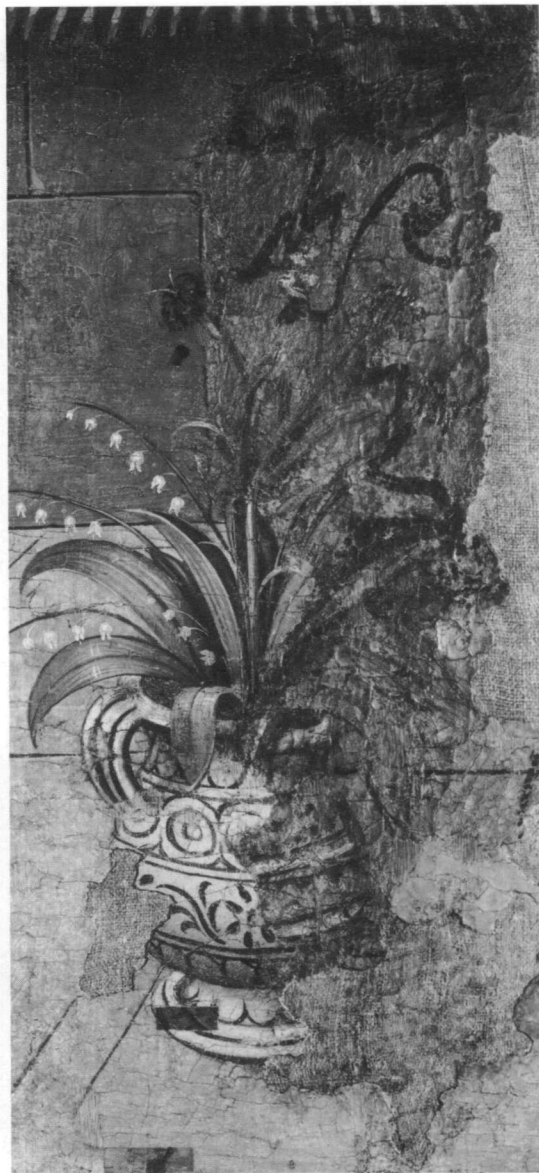


Fig. 9. — Triptyque de Löttschen. Panneau central. Détail du vase et du muret avec le repeint du XVII^e siècle conservé. Etat après restauration.



Fig. 10. — Retable de Glis.
Volet gauche, face intérieure.
Détail: tête de la Vierge.



Fig. 11. — Triptyque de Löttschen.
Panneau central.
Détail: tête de la Vierge.
Etat après restauration.



Fig. 12. — Retable de la chapelle
de Findelen (Zermatt).
Volet gauche, face extérieure.
Détail: tête de la Vierge.



Fig. 13. — Triptyque de Löttschen.
Volet droit, face extérieure.
Détail: tête de la Vierge.
Etat après restauration.



Fig. 14. — Triptyque de Lötschen.
Volet gauche, face intérieure.
Détail du manteau de sainte Catherine.
Etat après restauration.



Fig. 15. — Triptyque de Lötschen.
Volet droit, face extérieure.
Détail du manteau de la Vierge.
Etat après restauration.



Fig. 16. — Retable de Glis.
Volet gauche, face intérieure.
Détail du manteau de la Vierge.



Fig. 17. — Retable de Findelen.
Volet gauche, face extérieure.
Détail du manteau de la Vierge.



Fig. 18. — Retable de Glis. Volet gauche, face intérieure. La Nativité.



Fig. 19. — Retable de Glis. Volet droit, face intérieure. L'Adoration des Mages.

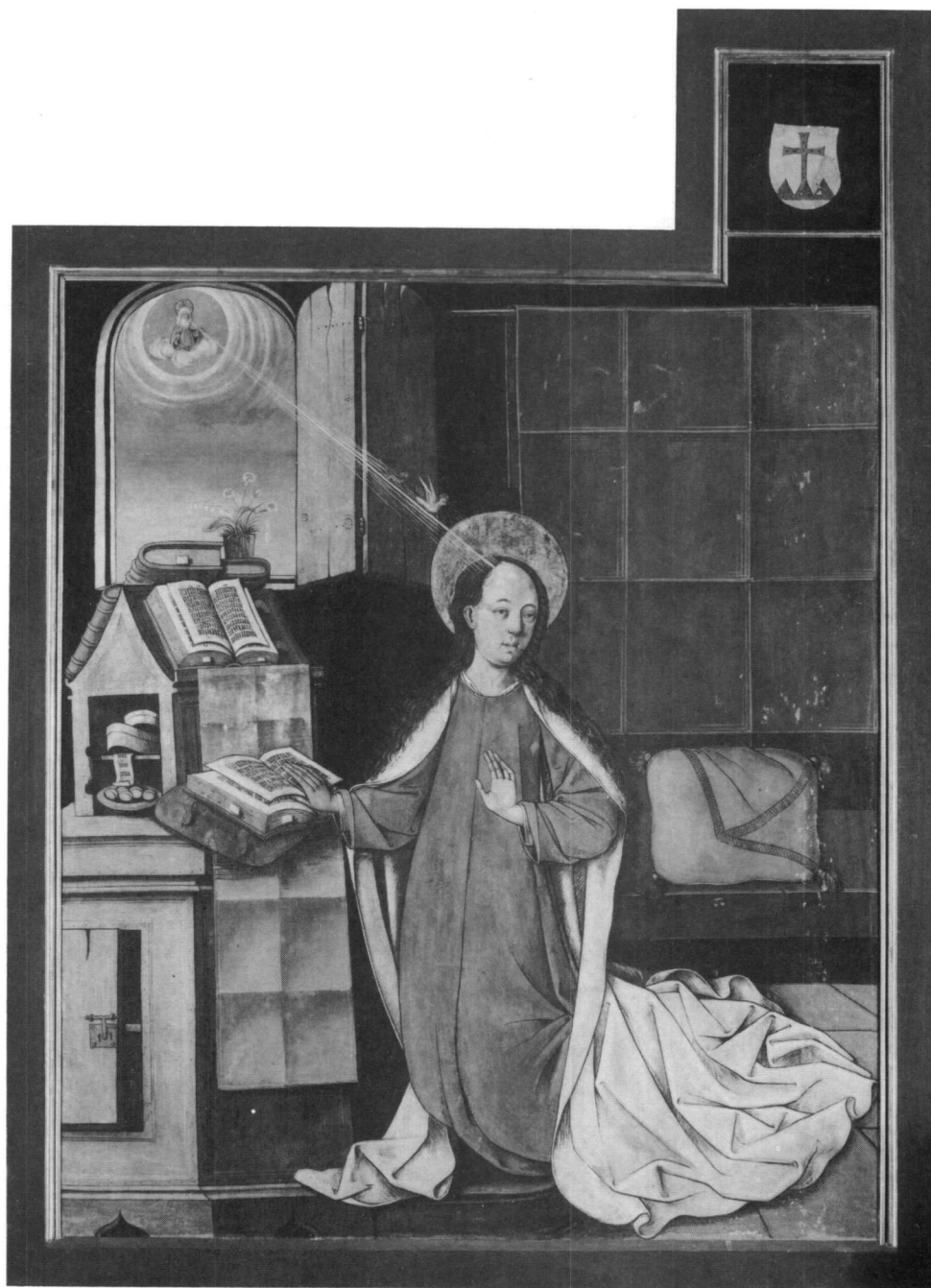


Fig. 20. — Retable de Glis. Volet gauche, face extérieure. Vierge de l'Annonciation.

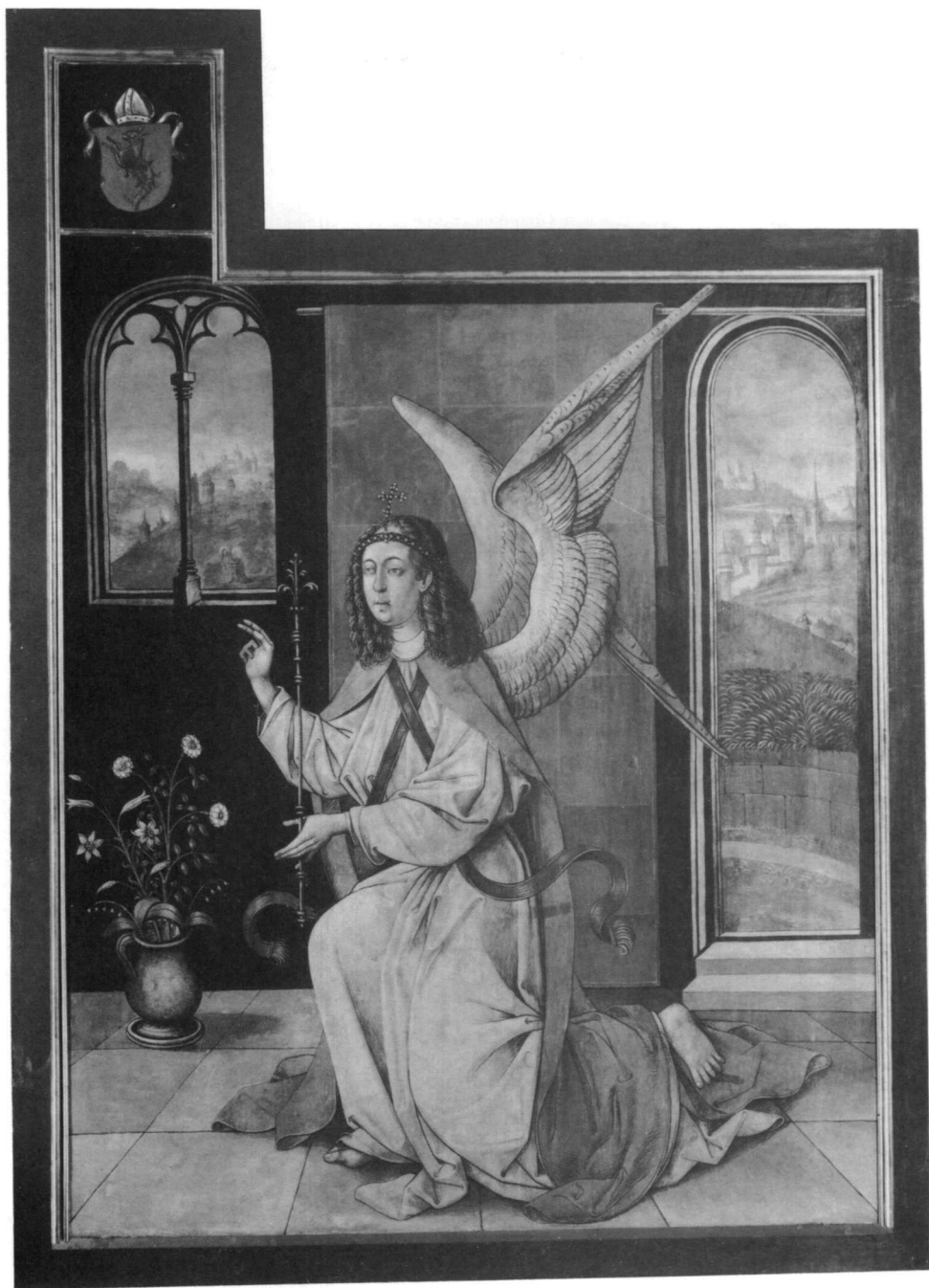


Fig. 21. — Retable de Glis. Volet droit, face extérieure. L'archange Gabriel.



Fig. 22. — Retable de Glis. Volet droit, face extérieure.
Détail : paysage vu par la porte avec la Fuite en Egypte.



Fig. 23. — Retable de Glis.
Volet droit, face intérieure.
Détail du roi mage debout à gauche
de la Vierge (Gaspard ?).

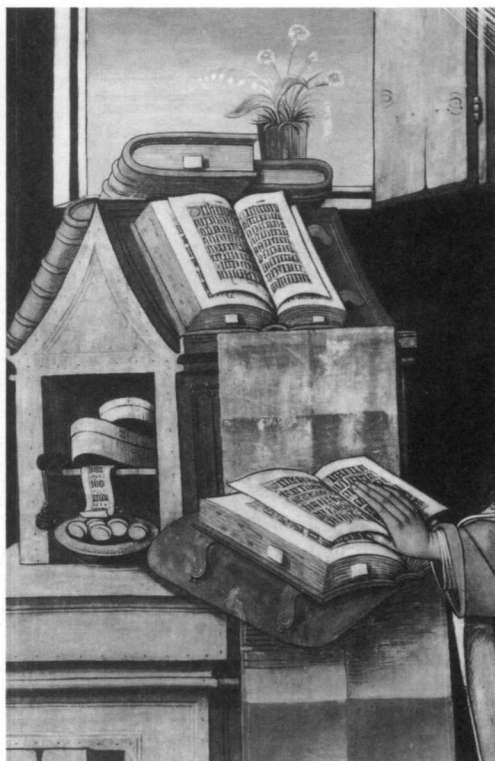


Fig. 24. — Retable de Glis.
Volet gauche, face extérieure.
Détail du prie-Dieu de la Vierge.

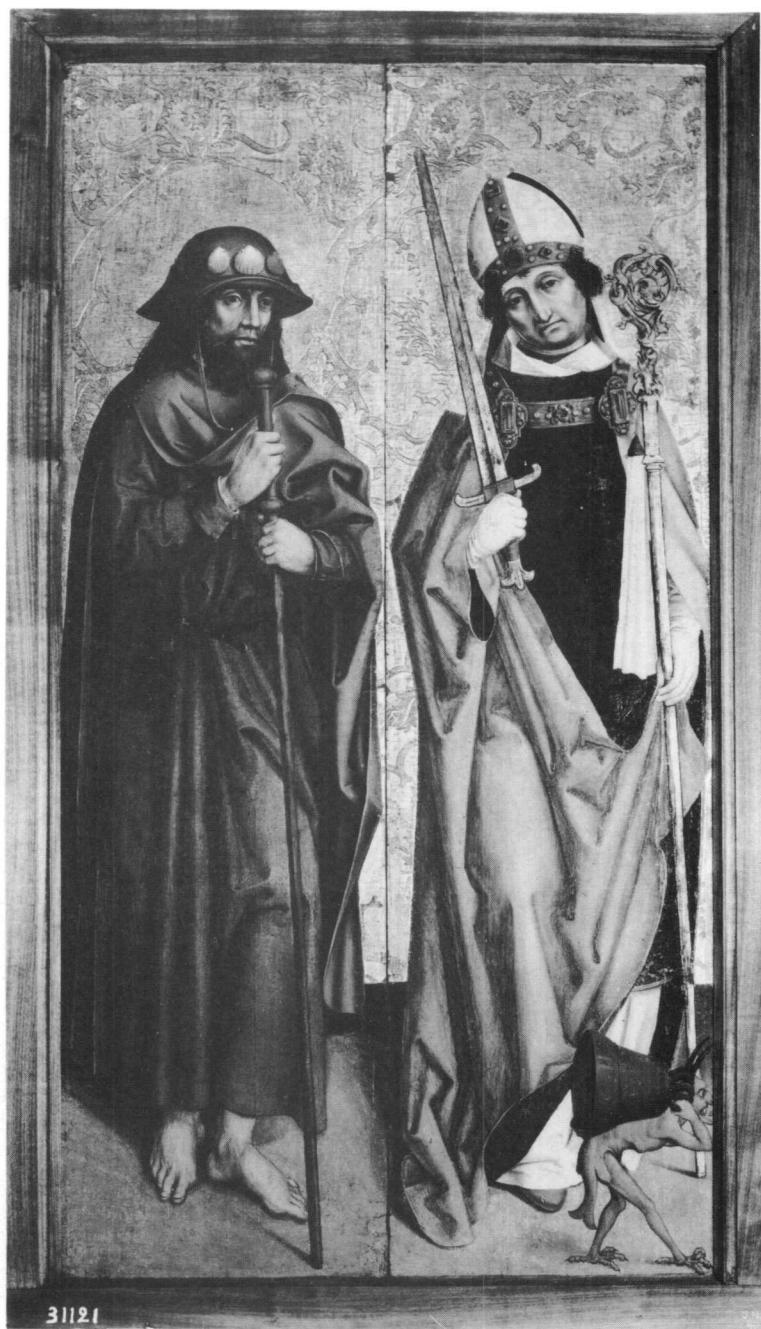


Fig. 25. — Retable de Brigue. Volet gauche, face intérieure.
 Saint Jacques le Majeur et saint Théodule.
 Zurich, Musée national suisse.



Fig. 26. — Eglise paroissiale de Sankt German (Raron). Embrasure
d'une fenêtre nord. Hans Rinischer: portrait de Laurencius Zender.
En cours de restauration.



Fig. 27. — Retable de Findelen, fermé.



Fig. 28. — Retable de Findelen, ouvert.



Fig. 29. —
 Retable de Findelen.
 Volet gauche,
 face intérieure.
 Détail : tête de sainte
 Marie-Madeleine.



Fig. 30. —
 Retable de Findelen.
 Volet droit,
 face extérieure.
 Détail : tête de l'archange
 Gabriel.

repoussée très haut sur le crâne, dégarnissant totalement le front bombé et permettant de dégager les oreilles. Au contraire, le peintre de la face extérieure des volets (fig. 4) met en scène des personnages filiformes, aux jambes démesurément longues, quasi sans corps sous leurs draperies. Leurs épaules sont complètement effacées ; le cou est mince et la tête, à l'ovale ouvert, petite ; le front est bas, les oreilles cachées par la chevelure, les mâchoires fortes.

Le premier artiste travaille très graphiquement : un cerne ou un liséré délimite chaque élément. Il entoure chaque plume des ailes de ses anges d'un cerne ovale gris foncé souligné de blanc ; trois doubles demi-cercles rendent la texture de la plume. Il détaille un à un les cils de ses personnages. L'autre peintre est plus pictural, plus plastique notamment dans le rendu des chairs où il n'utilise pas volontiers le cerne et préfère les empâtements. Il est plus sensible à la valeur de la touche et modèle par l'épaisseur de la matière picturale plutôt que par le dessin. Pour les cils, un trait de pinceau suffit. Les plumes des ailes de Gabriel sont exprimées plus librement, au moyen de longues virgules de couleurs.

Le drapé du maître du panneau central et de la face intérieure des volets est caractéristique de son goût pour la ligne (fig. 14). Les plis parallèles, fréquents, ont une structure très curieuse : ils se rejoignent deux à deux pour former un étroit rectangle qui laisse voir un pli intérieur court, de forme pyramidale ou triangulaire, rehaussé de lumière dans sa partie inférieure. Dans les plis plus larges, le pli intérieur dessine comme une pince de crabe. Les plis tuyautés sont, eux, souvent interrompus de petits plis transversaux. Les manteaux tombent en diagonale sur des robes qui laissent le pied largement à découvert. Le style des drapés qui habillent les personnages de la face extérieure des volets est plus différencié (fig. 15). Très nerveux pour le vêtement de la Vierge et la robe de Gabriel où la succession des plis aux arêtes marquées et cassées brusquement à leurs extrémités anime violemment le tissu, il se fait plus calme, en longs plis à peine esquissés et modelés avec délicatesse dans le manteau de l'archange. Pour suggérer la rotondité du genou de la Vierge, le peintre a même tenté de reproduire un des plis en pince de crabe visibles sur la face intérieure du triptyque, mais la copie ne lui a pas réussi. Autre différence : ses drapés ne sont pas retenus au-dessus de la cheville, ils se répandent volontiers jusqu'à terre.

Par contre, dans leur manière de marquer la tempe par une ombre qui tire la paupière inférieure vers le haut, de suggérer une amorce de double menton et de disposer les pieds des personnages, l'un de face, l'autre de profil, les deux peintres du triptyque de Löttschen se ressemblent. Ils utilisent d'ailleurs la même gamme chromatique.

La division et l'organisation du travail dans un atelier de la fin du XV^e siècle

Nombreux sont les retables où la face extérieure des volets, la « face cachée » de l'œuvre, se révèle d'une autre main, plutôt moins habile que celle qui a réalisé la face intérieure. On explique généralement cette différence en supposant que l'atelier, et non le maître, a été chargé de la face extérieure des volets. Le cas du triptyque de Löttschen est tout autre. L'atelier a certes collaboré ; en comparant la végétation du jardin du panneau central, d'une qualité douteuse, avec le bouquet du vase posé près de la Vierge et avec la branche de lys que tient

l'ange gauche, on peut aisément s'en rendre compte. Par contre, la face extérieure des volets ne présente ni saut de qualité imputable à l'intervention de l'atelier ni même, comme l'a montré l'analyse technique et stylistique, cette homogénéité de facture qui permettrait de soutenir que le peintre de l'Annonciation a été formé dans l'atelier du maître du panneau central et de la face intérieure des volets.

Or, il est rarissime qu'un commanditaire confie à deux maîtres différents la réalisation d'un retable aux dimensions si modestes. La division du travail, très poussée à la fin du XV^e siècle, s'opère selon les compétences techniques — des spécialistes du paysage ont été souvent associés dans certains retables flamands à des peintres de figures — et non selon l'orientation stylistique. L'éclectisme et la conscience esthétique dont ferait preuve un tel commanditaire sont peu vraisemblables pour l'époque, surtout quand l'œuvre est destinée à une communauté comme celle de Löttschen.

Les deux peintres étaient-ils associés? L'atelier commun se rencontre quelquefois en Italie, notamment à Florence où une forte concurrence avait obligé même les artistes les plus recherchés à s'associer³⁸. Pour le nord des Alpes, Hans Huth dans *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*³⁹ n'en cite qu'un seul, à Freiberg, vers 1465.

Ce que l'on sait des contrats et des règlements corporatifs de la deuxième moitié du XV^e siècle montre que d'autres types de collaboration étaient possibles : un maître pressé de commandes pouvait de son propre chef engager un autre maître ou un compagnon étranger afin de l'aider pour un temps déterminé. Vers la fin du siècle cependant, les ateliers se sont faits si nombreux que la concurrence ne tarde pas à opposer au sein de la corporation maîtres et compagnons⁴⁰. En conséquence, l'opportunité pour un compagnon de faire œuvre personnelle dans l'atelier d'un maître se réduit. En Valais, une telle situation n'est pas envisageable, il n'y avait aucune organisation corporative et les ateliers devaient être rares. Un maître pouvait donc sans risques accueillir un compagnon de passage.

Nous pourrions interpréter la collaboration des deux artistes du triptyque de Löttschen selon un autre schéma. Le maître du panneau central et de la face intérieure des volets a peut-être dû interrompre son travail, pour cause de décès notamment, et la communauté ou la veuve du maître, qui dans ces cas-là assume généralement la direction de l'atelier, a engagé un autre peintre. Cette hypothèse se fonde sur l'observation suivante : le cadre de la face extérieure du volet gauche porte deux moulures : l'une bordant l'élément supérieur est encore semblable à celles du cadre de la face intérieure, l'autre est déjà celle de la face extérieure du volet droit. Il y a là le signe d'un changement brusque, non concerté, dans la direction du travail bien que les similitudes notées entre les deux faces du triptyque, dans la gamme chromatique par exemple, portent à imaginer que le

³⁸ Cf. Hugo PROCACCI, « Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV^o secolo », in *Rivista d'arte*, 1960. L'association la plus célèbre dans la Florence du Quattrocento fut celle qui unit Donatello et Michelozzo ; cf. Rudolf WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938, p. 317.

³⁹ Augsburg, 1923 ; 3^e édition : Darmstadt, 1977, p. 14, note 15.

⁴⁰ L'exigence du chef d'œuvre se généralise à la fin du XV^e siècle au nord des Alpes : la plupart des corporations adoptent cette mesure destinée à rendre plus difficile l'accès à la maîtrise.

jeune peintre a continué l'exécution du retable dans le même atelier en réutilisant quelques éléments du vocabulaire stylistique de son prédécesseur. Dans cette perspective, le pli en forme de pince de crabe sur le genou de la Vierge imitant la main du maître du panneau central et de la face intérieure des volets doit peut-être se lire comme la tentative d'imposer une cohérence à l'œuvre tout entière.

La culture artistique du maître du panneau central et de la face intérieure des volets

Une comparaison, même rapide, avec les œuvres du maître à l'œillet de l'Oberland, plus connu aujourd'hui sous le nom de « deuxième maître à l'œillet bernois », auquel Albert de Wolff dans un premier temps proposait d'attribuer le triptyque de Löttschen, nous a convaincus qu'il ne pouvait s'agir du même peintre. Le maître de l'intérieur du triptyque de Löttschen est plus graphique, plus sec dans sa façon de faire les visages que le maître à l'œillet de l'Oberland (fig. 25) même si la morphologie des têtes féminines des deux peintres se rejoint et que le détail de la tempe est chez l'un comme chez l'autre souligné d'une ombre bien marquée.

La confrontation avec les retables de l'école souabe de la fin du XV^e siècle n'a pas donné de meilleurs résultats. Le terme d'école souabe est ambigu car il réunit une multiplicité d'œuvres qui sont loin de présenter l'homogénéité stylistique que l'on serait en droit d'attendre. Toutefois, les quelques ouvrages consacrés à la production artistique en Souabe et les grands répertoires de la peinture gothique allemande que nous avons consultés⁴¹, nous ont suffisamment appris pour conclure que le triptyque de Löttschen ne pouvait être une œuvre souabe. En effet, les peintres de cette école sont généralement plus portés à l'anecdote, plus intéressés à l'expressivité de leurs personnages dont ils accusent les traits parfois jusqu'à la caricature, que les deux maîtres du triptyque de Löttschen ne le seront jamais, même dans une œuvre de plus grande envergure.

Nous avons donc abandonné ces deux pistes pour chercher si notre peintre n'avait pas laissé d'autres œuvres en Valais dont personne encore n'aurait pensé à rapprocher le triptyque de Löttschen. Cette démarche s'est révélée immédiatement fructueuse, bien au-delà de nos espérances même, puisque nous sommes en mesure aujourd'hui d'attribuer au maître du panneau central et de la face intérieure des volets deux autres retables dont le premier, très important, a suscité à plusieurs reprises l'intérêt des historiens de l'art. Il s'agit du retable du maître-autel de Glis.

Le retable de Glis

Constitué d'un large buffet sculpté que surmonte un couronnement très élaboré⁴², le retable de Glis est, avec celui de Jörg Keller à Münster, l'un des plus

⁴¹ Dont le fameux Alfred STANGE : *Deutsche Malerei der Gotik*, München-Berlin, 1950-1961, 11 volumes.

⁴² Le retable a été reconstitué en 1904 et une grande partie de sa menuiserie refaite, sur le modèle de Münster notamment.

beaux ouvrages gothiques tardifs que compte encore aujourd'hui le Valais. Ouverts, ses volets présentent à gauche la Nativité (fig. 18) et à droite l'Adoration des mages (fig. 19). Fermés, ils montrent une Annonciation (fig. 20 et 21). Deux blasons timbrent la partie supérieure de la face extérieure des volets. Réalisés selon les mêmes procédés techniques que la face intérieure du triptyque de Lötschen⁴³, les volets de Glis se distinguent par la qualité de leur exécution. On y sent l'œuvre de prestige commandée pour une église qui était depuis longtemps le plus fréquenté des sanctuaires de pèlerinage à la Vierge du Haut-Valais :

*... On venait y implorer le secours de Marie en cas de guerre, de péril — ainsi lors des guerres contre la Savoie (1388). (...) Au moyen âge, on y venait en foule le samedi saint et l'on y jouait des mystères. Les paroisses de Münster et du Simplon s'y rendaient aussi en pèlerinage chaque année. L'image de la Vierge de Glis, ses litanies et ses prières étaient connues dans tout le pays*⁴⁴.

L'importance de l'objet se mesure, pour les volets peints, d'abord à la complexité de l'organisation narrative. Les scènes prennent place à l'intérieur d'architectures qui s'ouvrent sur un paysage se détachant sur un fond d'or gaufré selon le même dessin de brocart à grenades que le triptyque de Lötschen (fig. 6, 7). Dans ce décor de paysages se jouent les épisodes complémentaires des scènes représentées au premier plan : à l'Annonciation correspondent la Visitation et la Fuite en Egypte (fig. 22), et à la Nativité, l'Annonce aux bergers. Le soin apporté à l'exécution des détails témoigne lui aussi de la richesse des commanditaires : des pierreries ornent les vêtements des mages (fig. 23) et les vases présentés à l'Enfant. Les architectures sont rendues de manière à mettre bien en évidence la qualité et la diversité des éléments qui les composent et le peintre pousse le souci du réalisme jusqu'à marquer les usures des matériaux. La couleur noire de l'intérieur de la chambre de la Vierge et des ruines qui abritent la Nativité et l'Adoration des mages suggère un parement mural de serpentine ; l'ameublement est traité méticuleusement, les tentures font l'effet d'avoir été fraîchement repassées et le prie-Dieu de la Vierge, chargé de livres, compose une nature morte où cherche à s'exercer la virtuosité du peintre (fig. 24).

Stylistiquement, les volets du retable de Glis offrent tous les éléments de comparaison souhaitables pour que nous puissions les attribuer au peintre du panneau central et de la face intérieure des volets du triptyque de Lötschen. La structure des visages féminins, où la courbure du front est indiquée par deux ombres de chaque côté de la tête, un peu au-dessus des tempes, et où la naissance du cou est marquée par les têtes des clavicules rehaussées de lumière, y est identique (fig. 3 et 10). Un liséré borde fidèlement les vêtements dont le drapé s'organise avec ces plis intérieurs, parfois en forme de pince de crabe (fig. 16),

⁴³ Tempera sur toile marouflée. Préparation épaisse, dessin préparatoire tracé en hachures régulières, peu de repentirs. La différence chromatique qu'on peut constater actuellement entre la face intérieure et la face extérieure des volets tient à ce que la face intérieure a été recouverte d'un vernis qui a jauni.

⁴⁴ Grégoire GHICA, « Sur le culte de la Sainte Vierge Marie en Valais », in *Annales Valaisannes*, 1951, p. 424.

que nous connaissons. Le détail des ailes de Gabriel montre les ovales structurés de demi-cercles gris et blancs des ailes des anges du panneau central. Enfin, la gamme chromatique est semblable, avec une nette préférence pour la laque de garance dans les volets de Glis.

Comment caractériser la culture artistique de ce maître ? La littérature que nous avons pu réunir sur le retable de Glis au cours de nos recherches s'est révélée particulièrement riche à ce propos. Le premier texte étudié date de la fin du XIX^e siècle. Son auteur, Franz Joseph Joller, devait supposer exceptionnelle la qualité des volets du retable puisqu'il les tenait pour une œuvre de l'école nurembergeoise de Michael Wohlgemuth ou même d'Albrecht Dürer⁴⁵. En 1921, Dionys Imesch réussissait à identifier dans la personne du chasseur de prébendes (« Pfründjäger ») Johannes Armbruster, curé de Naters de 1479 à 1489, l'un des deux commanditaires dont les armoiries n'avaient pas été étudiées en 1889⁴⁶. Jusqu'à la rénovation de l'autel en 1904, les volets étaient en effet accrochés à la paroi nord du chœur ; Joller n'avait donc pu voir que leurs faces intérieures.

Dans son article, Imesch ne s'intéressait pas à l'autre armoirie et Rudolf Riggensbach qui, en 1924, reprend l'information au sujet d'Armbruster pour son « Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis »⁴⁷ fera de même. Par contre, l'attribution à l'école nurembergeoise ne semble pas avoir été remise en cause ; la connaissait-on seulement ? Car si l'on peut comprendre qu'Imesch ne l'ait point citée ou n'ait point proposé d'autre nom, le silence de l'historien de l'art bâlois sur ce sujet ne peut s'expliquer que par l'ignorance qu'il en avait.

En 1927, prenant comme point de départ la publication dans les *Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden* d'un panneau appartenant au couvent Saint-André de Sarnen, Ilse Futterer propose d'en rapprocher le retable de Glis, qu'elle date de 1500 environ, ainsi que les volets avec le cortège des mages de la collection Dard à Dijon⁴⁸. Pour mieux cerner la personnalité du peintre qui aurait réalisé ces œuvres, elle le compare à celui que Moullet nommera plus tard le maître à l'œillet de l'Oberland, puis avec Palus de Strasbourg auquel elle attribue le retable des Cordeliers de Fribourg et enfin avec le peintre du Peter Rot-Altar. Son attention s'attache plus particulièrement au retable des Cordeliers pour conclure que l'auteur des volets de Glis, des panneaux de Sarnen et de Dijon n'est, bien sûr, pas l'élève direct de Palus de Strasbourg, mais un artiste qui en serait assez proche quoique moins raffiné.

Avec la publication en 1938 du troisième volume des *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, concernant la région du Haut-Rhin et le nord de la Suisse, l'historiographie du retable de Glis s'enrichit d'un élément d'importance. Dans les archives judiciaires de la ville de Bâle, Rott a trouvé quelques textes, datés de 1482,

⁴⁵ Franz Joseph JOLLER, « Einfluss der humanistischen Studien auf Oberwallis », in *Katholische Schweizer-Blätter für Wissenschaft und Kunst*, 1889, p. 393.

⁴⁶ Dionys IMESCH, « Das Domkapitel von Sitten zur Zeit des Kardinals M. Schiner », in *Blätter aus der Walliser Geschichte*, Band VI, 1921 (1922), p. 49.

⁴⁷ Paru dans plusieurs numéros du *Briger Anzeiger* entre le 1^{er} novembre et le 24 décembre 1924.

⁴⁸ Ilse FUTTERER, « Ein Beitrag zur Beweinung Christi im Sankt Andreaskloster zu Sarnen » in *Der Geschichtsfreund*, 1927, LXXXII. Band, pp. 185 à 191.

intéressant notre commanditaire Johannes Armbruster et le sculpteur Heinrich Isenhut⁴⁹. Il appert de ces actes que Niklaus Armbruster, père de Johannes Armbruster, avait laissé à Isenhut les clés de sa maison comme gage de nonante-neuf florins que lui et ses fils devaient au sculpteur. Ce dernier se serait alors approprié de la vaisselle et du linge se trouvant dans la maison des Armbruster et aurait vendu ces objets pour vingt-neuf *gulden*. D'après les interventions répétées de Johannes Armbruster dans cette affaire, on peut penser que c'est lui qui avait contracté la dette. A partir de ces éléments, Rott suppose que les nonante-neuf florins concernant l'exécution du retable de Glis. Il en attribue ainsi la sculpture à Isenhut, regrettant qu'on ne puisse pas le justifier stylistiquement à cause de la réfection de 1904. Quant aux volets peints, il propose, plutôt que le Palus de Strasbourg d'Ilse Futterer, un maître plus ancien, Martin Koch, peintre d'Ulm venu s'installer à Bâle vers le milieu du XV^e siècle chez lequel Bartholomeus Ruthenzweig, comme tant d'autres peintres de l'époque, s'était formé. Palus de Strasbourg a travaillé dans l'atelier de Ruthenzweig qui le considérait comme son meilleur compagnon et cela explique, aux yeux de Rott, pourquoi Ilse Futterer pouvait trouver des analogies entre Glis (Martin Koch), le Peter Rot-Altar (Ruthenzweig) et Fribourg (Palus de Strasbourg alias Löwensprung). L'attribution du retable de Glis à Martin Koch en fait donc une œuvre souabe fortement influencée par le style du Haut-Rhin. Vu la date des documents concernant le paiement à Isenhut, Rott repousse à 1480 la réalisation des volets de Glis. Les panneaux de Dijon lui semblent aussi de la même veine, par contre, dans la Déploration du couvent de Sarnen, il voit plutôt l'œuvre d'un peintre lucernois formé à Bâle.

Jusqu'à présent, les hypothèses formulées par Rott pour le retable de Glis ont fait autorité. En 1964, la réédition en traduction française de l'étude de Riggensbach renvoie pour l'attribution aux recherches de l'historien allemand. Une année plus tard, Josef Gantner s'en servira à son tour⁵⁰. Enfin, l'étude monographique que Paul Heldner a consacrée en 1980 à l'église de Glis⁵¹ mêle admirablement, sans les citer, les hypothèses d'Ilse Futterer et de Hans Rott. Le retable de Glis est ainsi attribué, sans justification stylistique aucune, à Isenhut pour la sculpture, à Martin Koch pour la polychromie et à Paul Löwensprung pour la peinture des volets.

A notre avis, les données fournies par Hans Rott sont insuffisantes pour que l'on puisse attribuer le retable de Glis et par conséquent la face intérieure du triptyque de Löttschen à ce Martin Koch dont on n'a aucune œuvre qui puisse servir de référence. Il est certain toutefois que notre peintre a été formé dans la région du Haut-Rhin. Les recherches que nous avons menées à Colmar, à Fribourg-en-Brigau et à Bâle le prouvent. La structure générale des visages à l'ovale allongé, les tempes marquées et la naissance de la chevelure reportée très

⁴⁹ Hans ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein*. Text, Stuttgart, 1938, p. 151, note 1.

⁵⁰ *Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld, vol. II, 1947, p. 326.

⁵¹ *Die Wallfahrtskirche von Glis*, Glis, 1980. Le texte concernant le maître-autel est aux pages 16 à 21.

haut sur le crâne sont communes à tous les peintres du Haut-Rhin⁵² de la seconde moitié du XV^e siècle. La gamme chromatique à dominante rouge et verte se retrouve dans la plupart des retables conservés sous l'étiquette « Oberrhein » dans les musées que nous avons visités, ainsi que ce fameux fond noir. Ajoutons que la composition de la Nativité de Glis copiée d'une gravure de Schongauer nous reporte à la même culture artistique.

Pour la datation, Rott a certainement raison de mettre en rapport les documents de 1482 avec le retable de Glis, mais il n'y est pas forcément question d'une somme payant l'œuvre achevée ; ce peut être une avance sur le travail à venir ou mieux un paiement en cours d'exécution⁵³, ce qui élargirait la fourchette chronologique aux années 1480-1490. Le second blason, celui dont l'identification pourrait peut-être contribuer à préciser la date du retable, avait été déjà interprété par Ilse Futterer. Elle y voyait les armoiries de la mère de Johannes Armbruster, car « es war bei Klerikern üblich, als zweites das mütterliche Wappen zu führen »⁵⁴. Sans autre justification, cette assertion paraît peu crédible, même si Rott la reprend à son compte. Nous chercherions plutôt du côté des administrateurs laïcs de l'église de Glis, de ses protecteurs de haut rang, bref du côté de commanditaires plus plausibles, tel ce Niklaus Wala, grand bailli, châtelain de Brigue, dont le sceau apposé au bas d'un document de 1490 à Fully rappelle notre mystérieux blason, ou ce Peter Metzilton, métral et gouverneur « bonorum fabricae Ecclesiae Glisae Virginis Mariae de Glisa »⁵⁵, d'une famille dont les armoiries portent au XVII^e siècle la même croix sur trois monts que celle du volet gauche du retable.

D'autre part, à l'examiner de près, la comparaison faite par Ilse Futterer avec les panneaux de Sarnen et de Dijon ne nous a pas convaincus. Dans la Déploration de Sarnen, la typologie des visages est assez proche de celle des volets de Glis et de la face intérieure du triptyque de Lötschen ; le manteau de la Vierge a un drapé quelque peu semblable avec ces plis qui laissent voir un pli intérieur ; il y a même la pince de crabe et ces petits plis transversaux qui animent les verticaux. Le paysage urbain rappelle dans certains éléments d'architecture ceux de Glis. Les auréoles sont celles du triptyque de Lötschen. Mais le côté très expressif de la gestuelle des personnages, cette façon de leur strier le cou, de creuser leur anatomie, d'accentuer le pathétique de la scène nous semblent peu

⁵² En retournant la photo documentant l'état du panneau central du triptyque de Lötschen avant l'intervention de Gautschi, nous avons trouvé un texte d'Albert de Wolff attribuant l'œuvre à l'école du Haut-Rhin. Le texte n'étant pas daté, il est difficile de dire s'il s'agit là de la dernière opinion de de Wolff. A notre avis, si tel avait été le cas, il aurait fait changer l'étiquette de présentation de l'œuvre.

⁵³ 99 florins, même s'il s'agit de florins du Rhin qui valent presque le double des florins en cours en Valais, ne représentent pas une somme assez considérable pour un retable de cette importance. D'autre part, ce n'était pas l'habitude des commanditaires de régler le travail d'un artiste en un seul versement. La plupart des contrats stipulent le paiement échelonné. Cf. Hans HUTH, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴ Ilse FUTTERER, *op. cit.*, pp. 185-186.

⁵⁵ Archives paroissiales de Glis, DD 15, 13 avril 1463. Le sceau de Wala est apposé sur un document qui se trouve aux archives de Fully. Il figure dans l'*Armorial valaisan* de 1946, p. 289. Les armoiries Metzilton ont été retrouvées sur les bancs de l'église de Glis, *ibidem*, p. 169 et pl. 8 (Mezelten).

compatibles avec ce que l'on peut juger du style du peintre à partir des volets de Glis et du triptyque de Löttschen. Toutefois, n'ayant pu voir la Déploration de Sarnen que sur de mauvaises photos⁵⁶, nous réservons la question. Les mêmes remarques peuvent être faites à propos des panneaux de Dijon : malgré le drapé, malgré ce visage marqué d'une verrue comme celui du saint Jean-Baptiste de Löttschen, le caractère très tourmenté des postures nous laisse perplexes.

Le triptyque de Findelen

L'attribution du retable de Findelen au maître des volets du retable de Glis et de la face intérieure du triptyque de Löttschen ne se heurte pas aux mêmes difficultés que celles rencontrées lors de l'analyse des panneaux de Sarnen et de Dijon. Déplacé à une date indéterminée dans cette chapelle d'alpage construite en 1691, le retable de Findelen a perdu ses sculptures d'origine. Son buffet, à la menuiserie proche de celle du retable de Fürgangen⁵⁷, a été meublé de statues baroques probablement sculptées pour l'occasion. Sur les faces intérieures des volets sont représentées, à droite sainte Dorothée avec son panier de roses et à gauche sainte Marie-Madeleine tenant ouvert son vase à parfums (fig. 28). Sur les faces extérieures, comme on pouvait s'y attendre après Löttschen et Glis, est peinte la scène de l'Annonciation (fig. 27).

D'où provient ce retable ? Vraisemblablement de l'église Saint-Maurice de Zermatt car, pour le XV^e siècle, Gruber y cite un autel dédié à la Vierge en 1495⁵⁸. Sans autres précisions quant aux circonstances de la commande, il est hasardeux de juger de l'importance de l'œuvre. D'autre part, le buffet et les cadres ayant été repeints, il est impossible de vérifier si le triptyque comportait un couronnement. Contrairement aux retables de Löttschen et de Glis, aucune entaille n'a été pratiquée dans la moulure des cadres des faces intérieures des volets de Findelen, prouvant ainsi qu'il n'y a jamais eu de décor rapporté. La présence d'un buffet sculpté et le raffinement de certains détails de la peinture — décor de pierreries sur les vêtements, effets de velours dans la dalmatique de Dorothée et de fourrure dans la robe et le manteau de Madeleine, laquelle porte d'ailleurs une coiffe sophistiquée (fig. 29) — nous incitent toutefois à voir là une œuvre beaucoup moins modeste que le triptyque de Löttschen sans qu'on puisse bien sûr la comparer au prestigieux retable de Glis.

La remarquable qualité de la peinture s'impose au premier regard et, quoique toutes les caractéristiques du style du maître des volets de Glis et de la face intérieure du triptyque de Löttschen se retrouvent dans les volets de Findelen, on perçoit très vite la différence de niveau. Le type de personnages est le même, mais les chairs sont modelées avec plus de douceur (fig. 10, 11, 12), une chevelure ondulée en vagues souples cache les oreilles, le drapé se fait presque plastique, il tombe mollement de façon à faire sentir l'épaisseur de l'étoffe, et les fameux plis

⁵⁶ Robert DURRER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich, 1928, fig. 406, texte pp. 656-657.

⁵⁷ Reproduit dans : Walter RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*, vol. II : *Das Untergoms*, Basel, 1979, p. 345.

⁵⁸ Eugen GRUBER, *op. cit.*, p. 50.

(pinces de crabe et parallèles) sont dessinés moins graphiquement (fig. 14, 16, 17). Le fond d'or offre des motifs plus raffinés que ceux qui décorent les volets de Glis et de Löttschen (fig. 6, 7, 28) ; le dessin du brocart varie même de panneau à panneau. Si besoin était, la couronne de feuillage qui ceint la tête du Gabriel de Findelen (fig. 30) confirmerait l'origine haut-rhénane de la culture artistique du peintre⁵⁹.

Le retable de Findelen est peu connu⁶⁰, et n'a donc pas bénéficié comme celui de Glis de l'attention des historiens de l'art. Avant sa mention dans le *Guide artistique du Valais*⁶¹ d'André Donnet, Paul Budry, dans un article écrit pour l'ouvrage collectif édité à l'occasion du 50^e anniversaire de l'installation du chemin de fer du Gornergrat, signalait que la chapelle de Findelen

abrite un singulier trésor : un retable à deux volets peints, l'Annonciation au recto, deux saintes au verso, visiblement issu de cette école du Maître à l'Éillet (fin XV^e) qui prolongeait à travers la Suisse, en la maniant quelque peu, l'aristocratique mysticité de Rogier de la Pastoure. Les attitudes, les couleurs, l'onction monastique des gestes des doigts démesurément effilés, ne peuvent guère tromper. Si l'Éillet, la fleur chère à Saint-Louis, qui servait de signature à l'école, n'apparaît pas dans la peinture, il se trouve plusieurs fois répété dans les ornements dorés de l'armoire et remplacerait ici la fleur peinte. Quand et comment cette pièce de choix est-elle montée en cet humble hameau où les plus hauts champs de blé voisinent avec le glacier, derniers pinceaux dans les derniers épis ? Enigme encore⁶².

La séquence chronologique qui relie les volets de Findelen à la face intérieure du triptyque de Löttschen et aux volets de Glis est difficile à ordonner à cause de la qualité même de ces volets. Vraisemblablement, le peintre est arrivé en Valais pour accompagner et monter le retable de Glis dans les années 1480-1490⁶³. Le nombre restreint des ateliers locaux aidant, il est resté quelque temps sur place et le prestige attaché à la réalisation du maître-autel de Glis lui a sans doute valu quelques commandes. Tout porte à croire que le triptyque de Löttschen que nous datons des années 1490 est sa dernière œuvre⁶⁴. Logiquement, les volets de Findelen devraient donc avoir été exécutés après Glis et avant Löttschen, car le manque d'indications quant à la nature de la commande du retable de Findelen ne permet pas de renverser l'ordre de la séquence et de

⁵⁹ Voir les gravures 359 (Annonciation) et 377 (sainte Agnès) de Martin Schongauer reproduites dans : Max LEHR, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Wien, 1908. Au musée Unterlinden de Colmar est reproduite toute la série des gravures connues de Schongauer et, parmi celles-ci, encore un archange Gabriel couronné de feuillage.

⁶⁰ C'est en consultant le très riche matériel encore inédit réuni par Gérard et Erica Deuber sur les monuments et les objets d'art religieux médiévaux en Valais que nous avons eu connaissance de cette œuvre.

⁶¹ Sion, 1954, p. 96.

⁶² Paul BUDRY, « Le génie du lieu », in *Initiation au Gornergrat*, Brigue, 1948, pp. 77-78.

⁶³ Quand il s'agit d'un grand retable commandé ailleurs, les éléments du retable sont emballés et expédiés au commanditaire puis montés sur place sous la direction du maître et de ses compagnons. Parfois, le maître recrute ses aides sur place. Voir Hans HUTH, *op. cit.*, p. 64. Dans son ouvrage sur Hans Geiler et Hans Gieng, Strub fait aussi l'hypothèse que Geiler serait venu à Fribourg à l'occasion de la livraison du retable de Furno.

⁶⁴ Voir *supra*, pp. 158 et 159.

supposer que le peintre ait été appelé en Valais à cette occasion. Cependant, les similitudes paraissent si fortes entre Glis et Löttschen, la supériorité des volets de Findelen est si évidente, qu'on ne peut s'empêcher d'y voir une œuvre de la maturité. Dans ce cas, pour le triptyque de Löttschen, la collaboration avec le maître de la face extérieure des volets devrait être réinterprétée⁶⁵.

La culture artistique du maître de la face extérieure des volets

La culture artistique du peintre de l'Annonciation de Löttschen se définit moins aisément car il s'agit d'un artiste qui, à l'époque du triptyque de Löttschen, semble au début de sa carrière et, par conséquent, son évolution est difficile à prévoir. Si nos recherches dans les musées et collections suisses⁶⁶ n'ont pas permis de découvrir une œuvre que nous aurions pu lui attribuer sans conteste, elles nous ont aidé cependant à répertorier les éléments possibles de sa formation en nous montrant, dans la plupart des cas *a contrario*, ce qu'elle ne pouvait pas être. La comparaison des panneaux de Löttschen avec les œuvres du maître à l'œillet zurichois du Kunsthau de Zurich (Hans Leu l'Ancien) a notamment révélé un même goût pour les proportions très allongées des personnages⁶⁷ et pour les drapés au plissé violemment souligné. Toutefois, ces rapprochements sont loin d'être satisfaisants, ils ne définissent que l'orientation générale d'un style assez répandu à la fin du XV^e siècle chez certains peintres issus de la tradition des maîtres à l'œillet. Les volets peints de l'autel des saints Auxiliaires d'Ernen ont retenu plus sérieusement notre attention. La morphologie des visages, ces mâchoires fortes, ce drapé aux plis cassés retombant sur les pieds rappellent l'Annonciation de Löttschen. Walter Ruppen, qui a publié ces volets dans le volume II des *Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*⁶⁸, les a rapprochés avec raison du retable de Brigue (fig. 25) que l'on continue depuis Moullet à attribuer au maître à l'œillet de l'Oberland. Le peintre qui a travaillé à la face extérieure des volets de Löttschen aurait-il été son élève? L'hypothèse est soutenable quoique la tendance à la simplification et la rapidité d'exécution de cet artiste le distinguent du maître bernois.

⁶⁵ Il pourrait s'agir d'une collaboration rendue nécessaire par le surcroît de travail (cf. p. 158); une commande aussi modeste que celle de Löttschen devait certainement être beaucoup moins précise dans la définition de la part de l'œuvre réservée au maître que dans celle du prestigieux retable de Glis.

⁶⁶ Deux panneaux peints sur bois appartenant à la collection de l'hoirie Sierro à Genève semblaient pouvoir être attribués au peintre de la face extérieure des volets de Löttschen. Après un examen des pièces plus approfondi, nous avons toutefois conclu qu'il s'agissait là d'œuvres plus proches du deuxième maître à l'œillet zurichois.

⁶⁷ Les volets peints du triptyque de Fürgangen participent eux aussi de cette culture figurative.

⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 31 à 35, ill.

Ces dernières caractéristiques ne sont pas sans analogie avec l'art de Hans Rinischer⁶⁹. Sa technique du drapé, une ligne claire pour marquer le pli sur laquelle il revient ensuite avec un trait foncé pour accentuer l'arête, très visible dans ses premières œuvres comme le Jugement dernier de Rarogne ou les portraits des donateurs Rodolfus Tyner et Laurencius Zender (fig. 26) de l'église de Sankt German⁷⁰, pourrait bien dériver de celle de l'Annonciation de Lötschen; de même pour le caractère de ses visages avec ces mâchoires bien dessinées et ces fronts courts, les cils faits d'un seul trait de pinceau, les ailes de ses anges, courtes, fortement coudées et implantées très haut dans le dos. Mais c'est surtout dans leur manière de concevoir la pratique picturale que le peintre de Lötschen et Hans Rinischer se rejoignent: tous deux prennent des libertés avec les règles du métier, tous deux se plaisent au dessin nerveux et au trait rapide favorisant les repentirs et s'exposant aux risques de malfaçon inhérents à l'ouvrage trop rapidement expédié. L'analyse de la technique du peintre de la face extérieure des volets du triptyque de Lötschen suggère d'autre part que sa sensibilité picturale s'accommode mieux des grandes surfaces de la peinture murale. Cela nous incite à croire, malgré l'écart qui sépare le triptyque du Jugement dernier de Rarogne (1512), que l'Annonciation de Lötschen est une des premières œuvres de Hans Rinischer en Valais. De plus, le motif d'origine haut-rhénane⁷¹ de la Salutation angélique sur fond noir avec la Vierge tenant un livre sur sa poitrine et les similitudes notées avec le retable des saints Auxiliateurs d'Ernen concordent avec ce que l'on sait de l'origine de Rinischer:

Il est prématuré de se prononcer sur sa formation, même si l'on a cru reconnaître dans certaines de ses œuvres des ailettes qui indiqueraient son origine. De même, on ne peut retenir comme indice le fait qu'il soit parfois nommé Reynischer (rhénan...). Toutefois, quelque relation avec l'Allemagne méridionale ne serait pas pour nous surprendre⁷².

⁶⁹ Pour la personnalité de Hans Rinischer, voir: G. CASSINA et Th.-A. HERMANÈS, *La peinture murale à Sion*, Sion, 1978, pp. 10-13. Le corpus provisoire des œuvres de Rinischer, établi par les auteurs de *La peinture murale à Sion*, comporte, outre les peintures murales de Rarogne, Sankt German, Ernen, Sierre, Vercorin et Sion, les retables suivants:

- volets peints du triptyque de La Béroche/Saint-Aubin NE;
- volets peints du triptyque Supersaxo à Glis;
- volets peints du triptyque de Wiler au Musée National à Zurich;
- volets peints du triptyque de Saint-Etienne de Loèche;
- volets peints du triptyque de l'alpage de Saflisch;
- volets peints du triptyque d'Hérémenche au Musée de la Majorie à Sion;
- volets peints du triptyque de Pralong (vallée d'Hérémenche);
- volets peints d'un triptyque dont la localisation est inconnue à ce jour.

⁷⁰ Publié par Alfred-A. SCHMID, « Zur Frühgeschichte des Bildnisses in der Westschweiz » in *Von Angesicht zu Angesicht, Porträtstudien* (Michael Stettler zum 70. Geburtstag), Bern, 1983, pp. 163-165, ill.

⁷¹ Voir la face extérieure des volets du triptyque d'Issenheim de Martin Schongauer au Musée Unterlinden de Colmar.

⁷² G. CASSINA et Th.-A. HERMANÈS, *op. cit.*, p. 13.

Perspectives

Dans quel contexte peut-on situer la réalisation des œuvres que nous venons d'examiner? Des années 1480-1500, le Valais a conservé quelques dizaines de retables; leur nombre indique que la production de ces objets devait être très importante à l'époque et qu'à la fin du XV^e siècle les commanditaires valaisans participaient de l'engouement traditionnel de l'Allemagne méridionale pour cette pièce maîtresse du mobilier liturgique. La plupart de nos retables ont perdu leurs volets peints; souvent même, seules quelques statues sauvées de la destruction par leur réemploi dans des buffets baroques témoignent de leur existence. Dans ces conditions, il est difficile de reconstituer avec précision les diverses composantes de la culture figurative gothique tardive en Valais. Les comparaisons que peuvent offrir d'autres techniques sont peu nombreuses: quelques vitraux, des livres enluminés viennent compléter un corpus où les lacunes se font cruellement sentir. On ne possède, par exemple, aucune peinture murale de cette période. Entre la décoration de la chapelle Sainte-Barbe de la cathédrale (1475) et les voûtes de l'église Saint-Théodule à Sion (vers 1510), il y a un vide qu'expliquent difficilement les seules injures du temps. L'instabilité politique consécutive à la guerre menée par les Hauts-Valaisans contre la Maison de Savoie en 1475 pourrait avoir découragé cette sorte d'investissement monumental, épargnant les retables non seulement à cause de leur caractère d'objets mobiles mais surtout parce qu'à leur commande s'attachait un prestige particulier.

Du point de vue de l'histoire du style, cette fin de siècle marque un tournant; à la suite du resserrement de l'alliance avec Berne, de l'éviction de la Maison de Savoie des territoires valaisans et de la défaite du duc de Bourgogne, les artistes alémaniques venus des cantons suisses remplacent ceux de Savoie ou des régions sous influence savoyarde. Les conséquences, dans le champ artistique, de ce changement d'orientation offriraient un objet de recherches du plus haut intérêt: elles permettraient, en identifiant à un moment crucial les divers facteurs de l'évolution des formes, de mieux comprendre ce qui lie le style et la technique à l'ensemble des changements sociaux, aux échanges économiques, à la fonction sociale des œuvres, à la personnalité et à la culture des commanditaires et enfin aux conditions du travail artistique.

Crédit photographique:

Archives cantonales, Office des monuments d'art et d'histoire, Sion: fig. 12, 17, 27, 28, 29, 30 (Jean-Marc Biner, Bramois); fig. 7, 10, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26 (Heinz Preisig, Sion).

Musées cantonaux, Sion: fig. 5 (anonyme); fig. 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 15 (Louise Decoppet, Crephart, Le Lignon); fig. 1, 2 (Bernard Dubuis, Sion).

Musée national suisse, Zurich: fig. 25.

Annexe

1563, 29 mars, Sion, château de la Majorie. Révision des articles de fondation de la chapellenie de l'autel de la Vierge, dans l'église Saint-Martin de Kippel (Lötschental).

Nos Johannes Jordan Dei gratia sedunensis episcopus praefectus et comes patriae Vallesii harum serie omnibus et singulis christicolis praesentibus atque posteris quibus expedit notum pariter atque manifestum fieri volumus quod die datae praesentium coram nobis comparuerunt venerabilis vir dominus Johannes Im Thossen presbiter et prior vallis de Liech honesti viri Martinus Maioris, maior eiusdem loci, et Petrus Heintzen, procurator eiusdem loci, ac agentes veluti procuratores ac nuncii parte proborum hominum dicte vallis Liech deputati et constituti producentes et exhibentes coram nobis tamquam eorum prelato et diocesano quoddam publicum instrumentum in se articulos foundationis altaris Beatae Mariae Virginis in ecclesia vallis de Liech Sancti Martini fundati continentes per nonnullos probos homines deputatos per maiorem partem proborum hominum vallis de Liech formatos et stabilitos. Quod sive quos iidem probi petierunt et humiliter requisiverunt per nos mature et diligenter perlegi visitari eosque in quantum juris erit laudari approbari et ratificari aut alias si quae in eisdem emendanda et corrigenda veniant per nos auctoritate nostra emendari et corrigi detractis detrahendis additis addendis juxta sacrorum canonum sanctiones et alias prout nostro pastoralis incunbit [?] officio indeque eisdem auctoritatem nostram pariter et decretum interponi cuius instrumenti et articulorum dictae foundationis tenor substantia et effectus debite per nos visis correctis sequitur de verbo ad verbum.

Nos Jacobus Rubin, olim maior, Cristanus Tanast, Martinus Meyer, Cristanus Am Staldun, olim maiores, Martinus Beren, vexillifer, Martinus Werlin, maior, Petrus Heinzen, Petrus Ruttler, olim maiores, Johannes Belwaldt, omnes vallis Liech, omnibus universis et singulis presentibus et futuris notum fieri volumus pariter et manifestum praesentes litteras lecturis pariter et audituris, quod quondam tota communitas vallis Liech sub anno domini millesimo quatter centesimo duodecimo, Imperio vacante, Guilliermo de Rarognia episcopante, die autem octava mensis maii, pro conservatione iurium et divini cultus altaris Beatae Mariae Virginis in ecclesia nostra totius vallis Liech Sancti Martini per quondam antecessores nostros sub quibusdam articulis conditionalibus dotati et augmentati foundationem dicti altaris fecerant cuius foundationis nonnulli articuli per quemdam inutilem servum deleti et abrasi fuerunt ut eorum lectura in parte non apparet. Nos igitur prenominati deputati loco et nomine totius communitatis vallis Liech ut divini cultus servitium in dictis ecclesia et altari propensius et felicius augeantur ac animarum saluti uberius succuretur in honorem Beatissimae Virginis Mariae dicti altaris patronae ac totius curiae celestis et animarum salutem eosdem articulos clarius enucleavimus et declaravimus sub infrascriptis modificationibus et formis quos firmiter et inconcusse observari volumus perpetue attento quod prior sive curatus nec praedicta ecclesia in suis iuribus ex hoc leduntur si et in quantum de bene placito reverendissimi domini nostri domini Johannis Jordan Dei gracia episcopi sedunensis praefecti et comitis patriae Vallesii interveniat consensus.

Et primo statuimus quod unus capellanus idoneus per nos et nostros successores instituendus et eligendus servitor et rector ipsius altaris habeat competenter suum victum et vestitum qui rector sic institutus sit idoneus et sufficiens ac quod placeat curato sive priori pro idoneo et sufficienti dati ut supra cuius etiam capellani institutionem et collationem in nos et nostros successores retinemus in perpetuum per praesentes.

Item statuimus et ordinavimus quod capellanus per nos et nostros successores instituendus faciat mansionem et personalem residentiam in villa de Kypyl.

Item volumus quod rector eiusdem altaris pro tempore existens singulis diebus dominicis festivitibus solemnibus pariter in sepulturis funerum septimorum et tricesimorum diebus ad decantandum officium missae in notis usque ad offertorium cooperari

teneatur; percepturus tamen in depositionibus funerum septimorum et tricesimorum suam praesentiam quemadmodum ceteri ibidem altariae sacerdotes percipere solent.

Item edidimus et volumus quod tam secundo et felici tempore quam et temporibus adversis pestilentialium magnarum nivium vel anfractuum necessitate exigente in tantum quod prior loci non sufficeret quod undique divina sacramenta et baptismum administrare non posset, Eo tunc ipse rector a priore requisitus in expensis ut infra declarabitur venerabilia sacramenta et baptismum christifidelibus indigentibus et petentibus ministrare teneatur.

Ita tamen quod cum dictus rector languentes divinis sacramentis providit in quocumque loco totius vallis Liech quod a quolibet revallescente habeat decem cartos et pro extrema unctione sancti olei ultra dictos decem cartos si eam administrare contingat a qualibet persona revallescente sic provisum unum solidum habeat. Si vero dictae personae ut supra provisae seu aliqua earundem moriatur quod tunc eidem rectori curatus seu prior dicti loci pro qualibet persona defuncta ut supra per dictum rectorem provisum expedire teneatur videlicet octo ambrosanas.

Item statuimus quod dictus rector sive capellanus sit astrictus celebrare quattuor missas in qualibet ebdomada videlicet die dominico lune die mercuri jovis vel veneris unam et quartam qualibet die sabati secundum quod priori nostro et sibi juxta eorum conscientiam melius videbitur officium et hoc per se vel per alium.

Item statuimus et ordinavimus quod in nostris quattuor mansibus seu territoriis vallis nostrae eligantur quattuor probi homines ex sufficientioribus in quorum manibus liber donationum reddituum per nos donatorum ad dictum altare semper permaneat ex eo quod vicini nostri et nos semper possimus et valeamus addere crescere permutare redditus rehemptiones et ponere in aliud acquisitum ad opus ipsius altaris et rectoris secundum ordinationem et contentarum in dicto libro ad respectum dictorum quattuor hominum proborum totiens quotiens necesse fuerit.

Item statuimus et ordinavimus quod ille vel illi qui ex dictis quattuor probis hominibus fuerit infirmus quod ille vel illi unum alium semper possint eligere in eius mansu loco sui ad complenda praedicta statuta.

Item statuimus et ordinavimus quod dicto rectori detur unus rotulus recuperaturae et copia cantitatum reddituum et nomina personarum a quibus debet recuperare redditus et quod ipse capellanus et rector juret in manibus domini curati sive prioris dictae ecclesiae tenere praedicta statuta et commodum ipsius altaris procurare et incommode evitare et quod ipsi quattuor eligendi seu electi totiens quotiens opus fuerit secum possint convocare ad praemissa peragenda alios probos homines quattuor sex aut magis quantum voluerint aut eisdem expediens videbitur. Et si forte contingeret quod per mortalitatem aut aliud impedimentum subito non possent unum capellanium reperire quod eo nonobstante dicti quattuor probi viri possint et debeant recuperare omnes redditus et jura dicti altaris et ipsis semper ponere in augmentum et profugium ipsius altaris.

Item ordinavimus quod dictus rector dicti altaris recuperet dictos redditus secundum antiqua statuta ecclesiae praedictae et ad complenda et observanda omnia et singula praescripta capitula constituimus et ordinavimus nostros scindicos procuratores et gestores honestos viros videlicet pro mansu de Verdun Jacobum Rubin, olim maiorem, pro mansu et communitate de Kypel Martinum Meyer, olim maiorem, pro mansu et communitate Vyler Martinum Beren, vexilliferum, pro mansu et communitate a dicto Tendenbach interius Petrum Heinzen, olim maiorem, quibus procuratoribus et scindicis nostris constitutis et constituendis dedimus plenariam potestatem agendi petendi exigendi recuperandi quicquid tractandi negociandi circa dictum negocium ac omnia et singula faciendi procurandi et exercendi quae nos dicti constituentes pro nobis et nostris successoribus faceremus et per praesentes personaliter essemus. Promiserunt dicti constituentes pro se et eorum heredibus et successoribus in futurum in dicta valle succedendis omnia praemissa rata ac firma et valida habere et quicquid per dictos procuratores institutos et instituendos circa praemissa actum gestum et declaratum fuerit firmiter et inviolabiliter observare.

Inde rogavimus praesens publicum instrumentum fieri dictandum si opus fuerit dictamine peritorum vera tamen facti substantia non mutata testesque apponi qui sic vocantur honorabilis dominus Balthasar Tuffacer, sacerdos altaris in eadem ecclesia, Johannes Heynen, deseni Raronie, Egidius Zen Ruffinen, faber burgensis Leuce, et ego Anthonius Brunner burgensis Leuce notarius qui etc. Cuiusquidem foundationis instrumento et articulorum eiusdem supra descriptorum sane per nos visis lectis totoque illorum tenore intellecto eosdem de jurisperitorum ad hoc nobiscum convocatorum consilio pariter et assensu correximus et emendavimus quae nobis corrigenda et emendanda visa fuerunt et sicut praemittitur emendatos ac correctos prout supra describuntur.

Nos episcopus praefatus eandem fundationem et articulos eiusdem dicti altaris Beatae Mariae Virginis laudavimus approbavimus et ratificavimus ad perpetuam rei gestae memoriam praesentibus inseri iussimus eisdem auctoritatem nostram pariter et decretum interposuimus ac eodem abinceps per priores et vallicolas vallis de Liech praedictae ex nostro pastoralis officio inconcusse et inviolabiliter observare attendere et adimplere volumus et jubemus in quorum praemissorum robur et veritatis testimonium has praesentes litteras nostras sub sigilli nostri appensione et manualibus notariorum subsignatorum subsignationibus eisdem probis hominibus de Liech eas postulantibus duximus concedendas datas et actas Seduni in stupha superiori archis nostrae Maiorie die vigesima nona mensis martii anno Domini millesimo quingentesimo sexagesimo tertio praesentibus ibidem discretis Alexandro Jossen, Petro Lambyen et pluribus aliis fide-dignis pro testibus ad praemissa vocatis et rogatis.

Claudius Sinfresius notarius

(Sceau pendant pressé.)

(Kippel, Talschaftsarchiv, D 22, parchemin, ca 34 × 60 cm.)